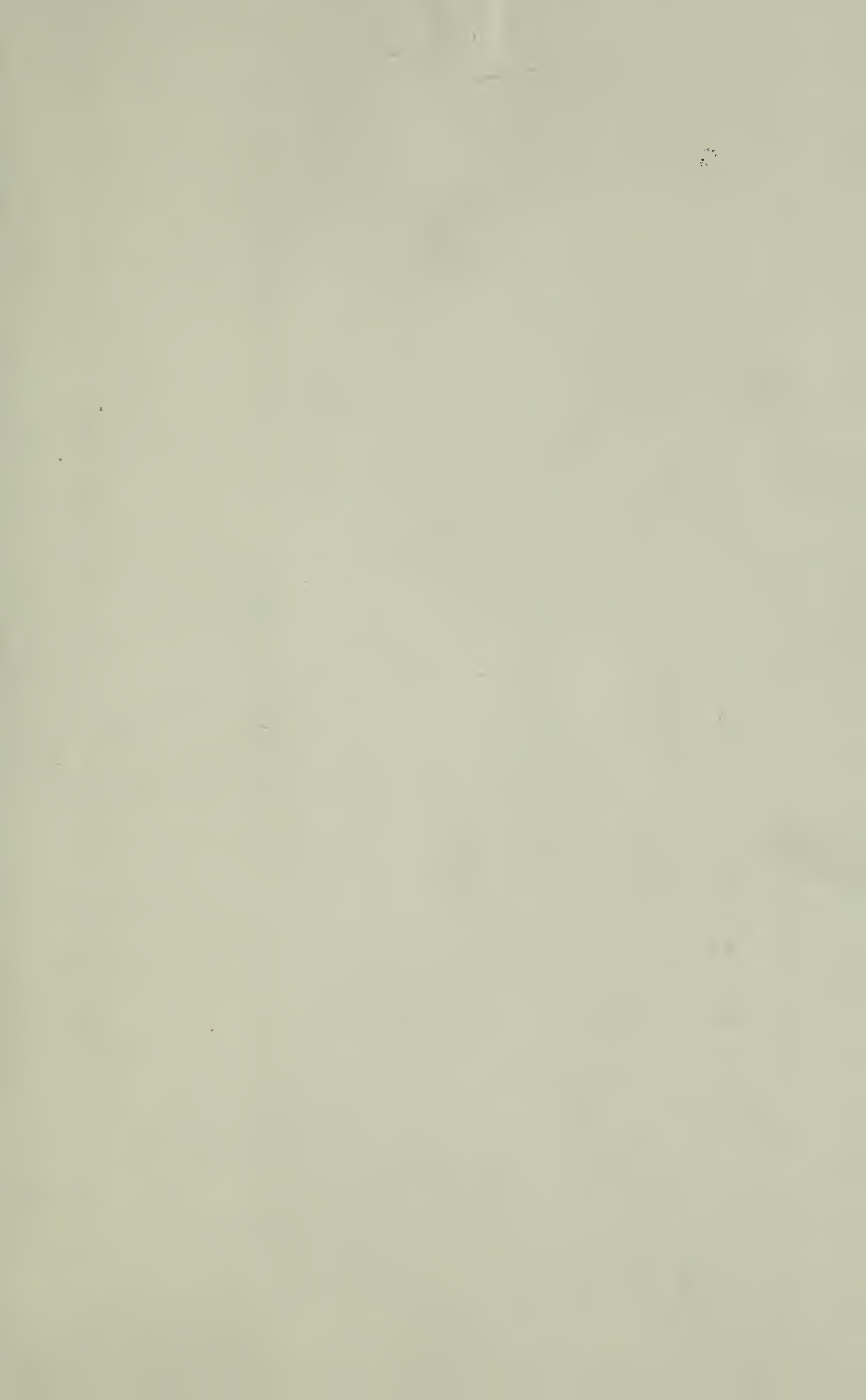
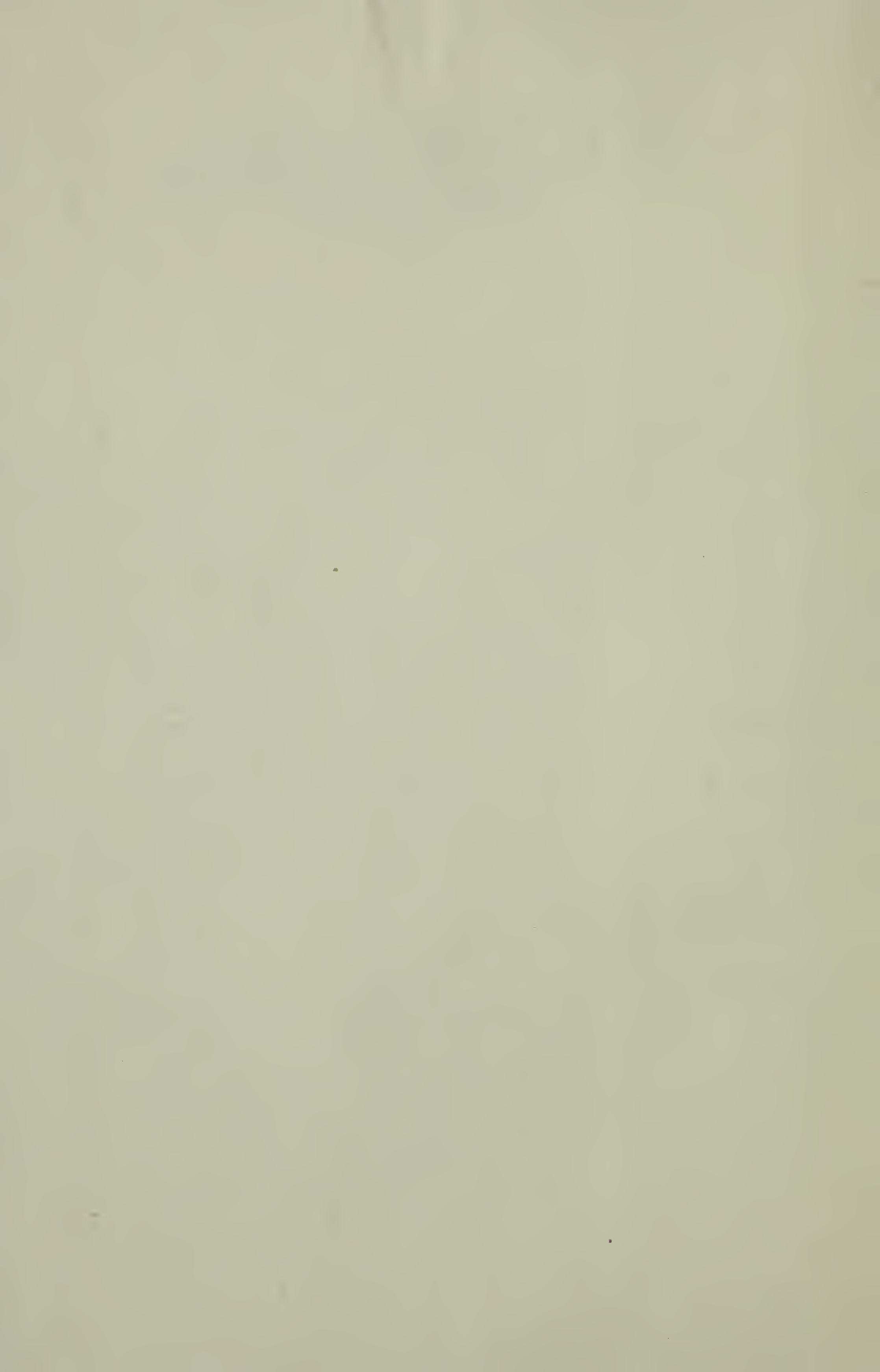
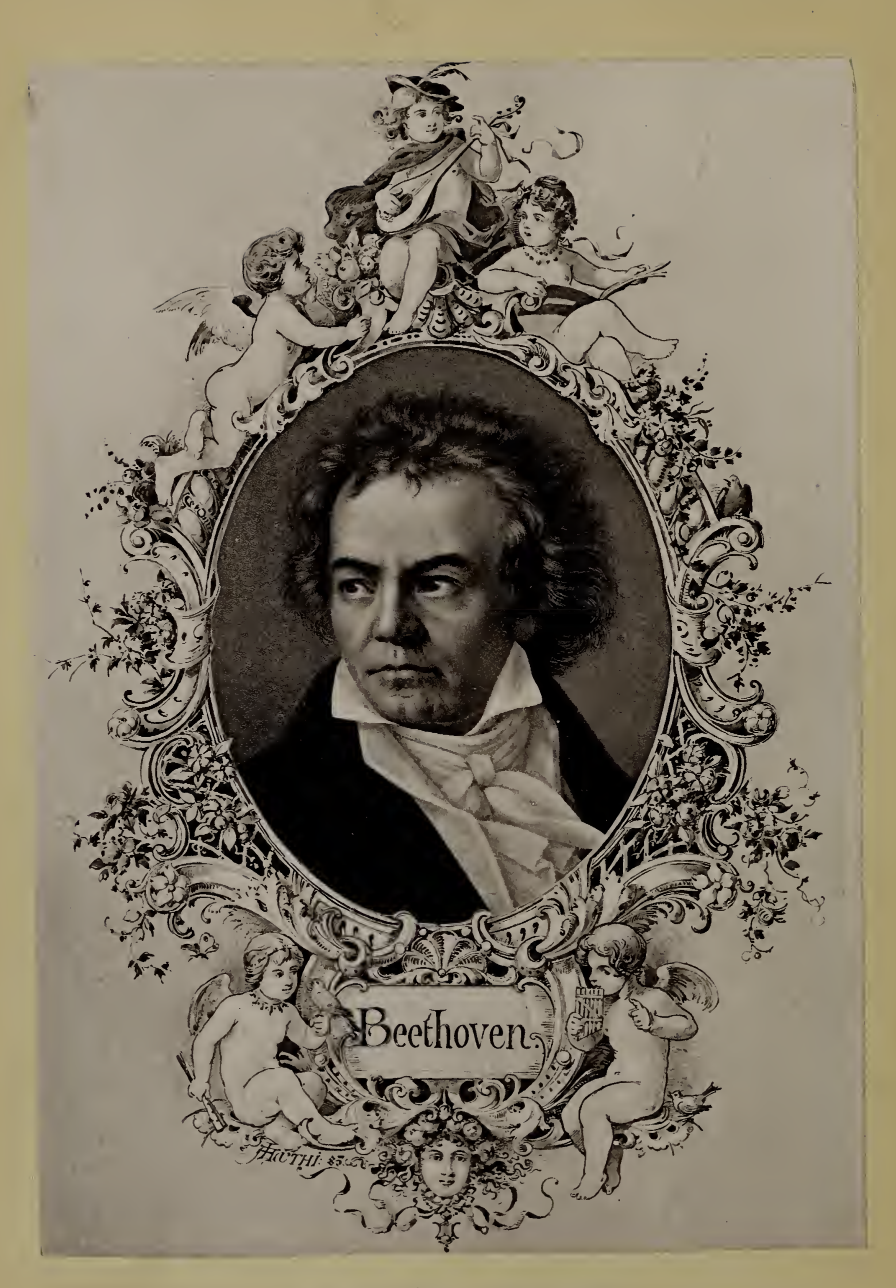








LICHTDRUCK V. RÖMMLER U. JONAS, DRESDEN.

Tondichter-Album.

Leben und Werke
der
hervorragendsten
Meister der Tonkunst.

Von
Dr. Karl Oppel
unter Mitwirkung seines Bruders
Wigand Oppel.

Mit sieben Portraits.

Viertes Tausend.



Coblenz,
W. Groos. (Kindt & Meinardus.)

Seinem

langjährigen Collegen

und

bewährten Freunde

Heinrich Weismann,

Dr. phil.,

Director der höheren Töchterschule und des Lehrerinnen-
Seminars zu Frankfurt am Main,
a. D.,

gewidmet

von

dem Verfasser.

Vorwort.

Kaum findet sich in den gebildeten Ständen noch irgend eine Familie, in welcher nicht Musik getrieben wird, und es ist natürlich, daß die Beschäftigung mit der Kunst ein Interesse für den Künstler weckt; die Compositionen lehren uns, den Componisten verehren und lieben. Wer war jener Händel, der uns durch seine Schöpfungen so tief ergreift, daß wir nach einem Concerte wochenlang stets dieselben Melodien hören und in Gedanken singen? Dem trauten Schubert, der unser ganzes Sein und Fühlen mit seinen Liedern begleitet, war denn auch ihm das Leben ein heiteres Lied? Welches sind die Lebensschicksale dieses Richard Wagner, der die ganze musikalische Welt in zwei feindliche Lager getrennt hat? Solche Fragen will das vorliegende Buch beantworten, die einflußreichsten Künstler in ihrer Persönlichkeit anschaulich zeichnen. Es ist also nicht bestimmt für die Männer vom Fach, welche die Geschichte der Musik wissenschaftlich studiren, sondern für die große Zahl der gebildeten Laien; sie soll es mit den Lebensumständen derer vertraut machen, deren Schöpfungen uns so manche Erhebung bereiten, unser Leben schöner und poetischer gestalten.

Ueber die leitende Idee bei der Anordnung geben die Ueberschriften im Inhaltsverzeichnisse Aufschluß. Man wird

dies ja nicht so verstehen, als ob etwa Mozart keine trefflichen Gesänge und Instrumentalwerke, Beethoven keine Oper geschrieben habe und dergl., sondern nur so: „Im Contrapunkte sind Händel und Bach unübertroffen; die Oper ist durch die Meister Gluck ꝛc. bis Wagner auf den jetzigen Standpunkt gekommen" u. s. f.

Möchten dem Leser dieser Blätter unsere Heroen der Tonkunst so ins Herz hineinwachsen, wie sie mir hineingewachsen sind, indem ich mich bemühte, ihre Schicksale in klaren Zügen zu einem lebensvollen Bilde zusammenzustellen. Die Arbeit so zu vollenden, wie sie nun vorliegt, war mir nur durch die thätige Beihülfe meines Bruders Wigand möglich, der mir nicht blos seine reichhaltige musikalische Bibliothek zur Verfügung stellte, sondern mir auch mit seinem Wissen und seinem Rathe überall zur Seite stand. Der Leser wird leicht finden, wo nicht der Erzähler sondern das Urtheil des erfahrenen Sachverständigen spricht. — Zu wesentlichen Aenderungen war bei dieser zweiten Auflage wenig Anlaß. Es versteht sich, daß der inzwischen eingetretene Tod Wagner's die nöthige Beachtung gefunden hat; auch sind einige Meister, welche in der ersten Auflage wegen Mangel an Platz zu kurz gekommen waren, nunmehr reichlicher bedacht worden. — Die in Worte gefaßten Lebensbilder werden durch die beigegebenen Portraits vervollständigt, und so wird das Buch hoffentlich beitragen, die Liebe zu unseren Tondichtern selbst zu mehren, indem es sie dem Leser menschlich näher bringt.

Karl Oppel.



Georg Friedrich Händel.

Ein Handwerksbursche aus Breslau, Valentin Händel, kam auf seiner Wanderschaft auch nach Halle an der Saale, und weil das Reisegeld aufgezehrt war, blieb er hier und trat in Arbeit. Er war Kupferschmied und verstand sein Geschäft gründlich; durch Fleiß und Bescheidenheit gewann er die Zuneigung seines Meisters, so daß ihm dieser seine Tochter zur Frau gab, wodurch nach damaliger Sitte Händel für sich selbst das Bürger- und Meisterrecht erlangte; im Jahre 1609 hielt er Hochzeit und eröffnete sein Geschäft als ehrbarer Kupferschmiedmeister.

Wie es allgemeiner Brauch war, lernte sein ältester Sohn das Geschäft des Vaters, ein anderer aber, Georg, der 1622 geboren war, wurde Barbier. Da er ein feines Benehmen hatte, anständig und sehr geschickt war, kam er nicht nur zu großem Ansehen bei seinen Mitbürgern, sondern der damals in Halle residirende Fürst August von

Sachsen ernannte ihn auch zu seinem Leibwundarzt und Kammerdiener. Dadurch wurde Händel ein angesehener Mann, und es war natürlich, daß er den Wunsch hegte, seine Familie nun immer höher hinauf zu bringen.

Als seine erste Frau gestorben war, verheirathete er sich — in den Jahren schon sehr vorgerückt — zum zweiten Male und zwar mit Dorothea Taust, der Tochter des Predigers in dem nahe gelegenen Giebichenstein. Sie war anspruchslos und bescheiden, sittsam und von tiefem Gemüth und wurde eine treffliche Hausfrau, treue Gattin und sorgsame Mutter, an welcher die Kinder mit hoher Verehrung hingen. Von ihren vier Kindern war es besonders der zweite Sohn, Georg Friedrich, geboren am 23. Februar 1685, auf den der Vater große Hoffnung setzte; denn der Knabe war lebhaft, thatkräftig, faßte leicht auf und entwickelte sich auch körperlich in erfreulichster Weise. „Ich will etwas Rechtes aus meinem Sohne machen," sprach der Vater; „er soll mir studiren und zwar die Rechtswissenschaft, dann ist ihm der Weg zu den höchsten Ämtern erschlossen; ist er einmal Advocat, so steht er auf der ersten Sprosse der Leiter, und bei seinem klaren Kopfe und seinem lebhaften Temperamente wird es ihm nicht fehlen; er kann es noch zum Minister und Geheimenrath bringen."

Das war nun zwar ein recht schöner Plan, aber doch die Rechnung ohne den Wirth gemacht, denn der Knabe hatte nicht die geringste Neigung zur Jurisprudenz, hingegen ein sehr deutlich ausgesprochenes musikalisches Talent, hörte leidenschaftlich gerne Musik und versuchte sich selbst,

wo es nur anging, in der Ausführung. Und diese Geistesrichtung wurde von Tag zu Tag vorherrschender, so daß der Vater, welcher sich seinen Plan doch nicht zerstören lassen wollte, kategorisch befahl: „Es wird nun keine Musik mehr in meinem Hause gemacht; weder ein Instrument noch Noten dulde ich fernerhin. Das wären mir schöne Sachen, wenn sich der Junge an solche Dinge hängen wollte! Zu einem Musikanten ist er mir doch zu gut; dazu will ich ihn nicht erziehen."

So werden tausendfältig Talente unterdrückt und gelangen nicht zur Ausbildung. Glücklicher Weise ging es hier anders. Eine gute alte Tante nahm sich des Knaben an, schaffte Friedrich ein altes Klavierchen in eine Dachkammer, und hier saß nun der junge Künstler morgens, mittags und abends in jeder Stunde, die er erübrigen konnte, und übte und studirte nach Herzenslust. Der Ton des Instrumentes war so schwach, daß ihn der Vater unten in seiner Wohnung nicht vernehmen konnte; der kleine Virtuose aber hörte ihn, erquickte sich daran und vervollkommnete sich täglich mehr.

Friedrich war acht Jahre alt, als sein Vater die kleine Reise nach Weißenfels unternahm, um daselbst seinen Bruder zu besuchen, welcher Kammerdiener bei dem Herzoge von Sachsen-Weißenfels war. Flehentlich bat der Knabe, die Reise mitmachen zu dürfen; allein der Vater schlug die Bitte in den bestimmtesten Worten ab und wollte keiner Vorstellung Gehör geben. Jener aber zeigte damals schon die Energie, welche ihn in späteren Jahren aufrecht hielt in den mancherlei Kämpfen gegen Mißgunst und

Neid; er sprach kein Wort mehr, eilte aber eine halbe Stunde vor der Abreise des Vaters hinunter, gewann die Landstraße und lief soweit ihn seine Beinchen tragen konnten. Als dann der Vater mit seinem Wägelchen angefahren kam und sein Kind weit vom Elternhause flehentlich auf der Heerstraße stehen sah, konnte er nicht mehr widerstehen, nahm den Kleinen zu sich und fuhr mit ihm weiter zum Oheim.

Während sich nun die Brüder über ihre häuslichen Angelegenheiten unterhielten, wurde der Knabe von einem Vetter im Schlosse umher geführt, probirte jedes Klavier, das er vorfand, und kam schließlich — es war Sonntag Morgen — auch in die Schloßkirche. Hier ging er auf die Orgelbühne, und als der Vormittagsgottesdienst beendet war, spielte er mit Erlaubniß des Organisten den Ausgang. Das war aber eine ganz andere Musik, wie die, welche die Weißenfelser gewöhnlich zu hören bekamen; die Kirche leerte sich nicht so schnell, und der Herzog fragte, wer denn heute die Orgel spiele. Er ging selbst hinauf, den Künstler zu sprechen, und wie staunte er, als er das achtjährige Büblein auf der Orgelbank sitzen sah! Er sprach einige ermunternde Worte, hörte noch eine Zeitlang mit Theilnahme zu und beglückwünschte den Vater, als dieser herbeikam, zu dem Talente seines Sohnes. Allein dieser nahm die Gratulation sehr kühl auf und meinte, Friedrich müsse Rechtswissenschaft studiren, denn das sei der Weg, zu den höchsten Stellen und Würden hinaufzusteigen; ob er dabei Musik verstehe oder nicht, sei gleichgültig. Der Herzog aber ergriff das Wort und sprach in ernstem Tone:

„Ich will Ihm Etwas sagen: Das Talent Seines Sohnes muß Er ausbilden und darf es nicht unterdrücken. Wenn unser Herrgott so deutlich gesprochen und einem Menschenkinde solche Anlagen verliehen hat, dann haben die Eltern nicht das Recht zu sagen: „Ich will" oder „Ich will nicht"; sie müssen. Er darf das Pfund Seines Sohnes nicht vergraben, sondern muß wuchern damit. Merk' Er sich das! Und ich werde mich nach Seinem Sohne erkundigen."

Vater Händel war gar nicht erbaut von dieser Rede, aber er ließ doch von da an seinen Sohn durch den Organisten Zachau in den Elementen der Musik unterrichten, selbstverständlich ohne daß die Vorbereitungen für das Studium der Jurisprudenz darunter Noth leiden durften; erst kam Latein, und dann kam die Musik. Allein es bedurfte nur unbedeutender Fingerzeige, um die Fortschritte des Knaben zu wahren Riesenschritten zu machen. Schon nach zwei Jahren spielte er regelmäßig Sonntags die Orgel und gab sein Erstlingswerk, sechs Sonaten für zwei Hoboen und Baß, heraus, und obwohl ihm nichts von seinen Aufgaben für die lateinische Schule geschenkt ward, er vielmehr fleißigst arbeiten mußte, dereinst ein gewandter Advocat zu werden, war er doch in kurzer Zeit ein solcher Virtuose auf der Orgel geworden, daß er, noch nicht zwölf Jahre alt, nach Berlin gebracht wurde, sich vor dem Churfürsten Friedrich III. hören zu lassen. Dieser war so erstaunt über die außerordentlichen Leistungen des Knaben, daß er sich erbot, denselben auf eigene Kosten nach Italien zu schicken und dort von den tüchtigsten Lehrern in der Musik ausbilden zu lassen. Allein der Vater dankte

für dieses Anerbieten; „denn," sagte er, „mein Sohn soll nicht Musiker werden, sondern Jurist."

Hier in Berlin hörte der künftige Rechtsverständige auch die erste Oper, und der Eindruck, welchen sie ihm hinterließ, war ein gewaltiger.

Im folgenden Jahre, 1697, starb sein Vater, 75 Jahre alt, und die Mutter erlaubte ihrem Sohne nun, daß er noch etwas mehr Zeit auf Musik verwende, ohne jedoch die Vorbereitung für die Universität dadurch vernachlässigen zu dürfen. 1702 hatte er die lateinische Schule absolvirt und bezog die seit acht Jahren in seiner Vaterstadt errichtete Hochschule als wohlbestallter Studiosus juris. Um aber auch zugleich im Dienste der edlen Musica thätig zu sein, nahm er eine Organistenstelle an einer Stadtkirche an, — und damit war der entscheidende Schritt gethan. Von Tag zu Tag entfernte sich sein Sinn mehr von der Wissenschaft und strebte sein ganzes Fühlen und Wollen mehr der Musik zu; die Jurisprudenz wurde ihm immer gleichgültiger, mit der Zeit sogar unerträglich, bis er endlich vollständig mit ihr brach. Achtzehn Jahre alt, gab er der Rechtsgelahrtheit den Abschied, schnürte sein Bündelein und reiste — sich auf immer der Musik widmend — 1703 nach Hamburg.



Diese Stadt hatte Händel deßhalb gewählt, weil hier die einzige wirklich gute Oper in Deutschland war. Der in der musikalischen Welt weit und breit berühmte Componist Reinhard Keiser erhielt sie auf eigne Rechnung und schrieb zugleich die Stücke für sie; er war so productiv,

daß er nicht weniger als einhundert und sechzehn deutsche und italienische Opern und Singspiele lieferte. Zu diesem Manne ging Händel, trat in dessen Orchester ein, spielte die Violine, zuweilen auch das Klavier, welches damals in jedem Orchester noch ein Hauptinstrument war, und hatte sich bald ein solches Ansehen und solche Achtung erworben, daß er den Tactstock führte, wenn Keiser krank oder verreist war. Nebenbei vergaß er aber die Orgel nicht, und sein Ruf als Organist war es, der sich zuerst über die Grenzen Hamburgs hinaus verbreitete.

An der Marienkirche in Lübeck war der alte Buxtehude Organist; er galt unbestritten für den größten Virtuosen auf der Orgel, und Lübeck war stolz auf ihn. Nun aber war er näher an Siebenzig als an Sechzig und hätte ganz gerne sein Amt niedergelegt, wenn sich nur ein würdiger Nachfolger gefunden hätte. Da drang Händel's Ruf zu ihm, und er ließ den jungen Mann wissen, daß er gar nicht abgeneigt sei, seine Stelle ihm zu übertragen, vorausgesetzt, daß sie über die Bedingungen einig würden; Händel möge nur einmal nach Lübeck kommen.

Was konnte sich der achtzehnjährige Jüngling Höheres wünschen? Da war kein Bedenken nöthig; begleitet von seinem Freunde Mattheson machte er sich alsbald auf den Weg und kam glücklich an den Ufern der Trave an. Hier wurde er auf das Freundlichste empfangen, und der Pact war bald abgeschlossen — bis auf eine fatale Bedingung. „Ich habe mich entschlossen, mein Amt an meinen Schwiegersohn abzutreten," sprach Buxtehude, denn er wollte seine Tochter bei dieser Gelegenheit versorgen, und

hieran scheiterte der Vertrag. Die in Aussicht gestellte Braut war ungefähr doppelt so alt wie Händel, und dieser verzichtete auf die Ehre, Nachfolger des gefeierten Buxtehude zu sein, und kehrte unverrichteter Sache mit Freund Mattheson nach Hamburg zurück.

Dieser Mattheson war ein gediegener musikalischer Schriftsteller, fleißiger Componist, sehr beliebter Opernsänger und hatte sich Händel's in wohlwollendster Weise angenommen, als derselbe jung und unerfahren nach Hamburg kam; und da er auch nur vier Jahre älter war als der Hallenser, so entwickelte sich zwischen den Beiden ein recht herzliches Verhältniß, und Händel unternahm Nichts ohne den Rath und Beistand seines Freundes. Dies änderte sich jedoch mit der Zeit. Mattheson war bereits ein berühmter Mann und ließ seinen Schützling mehr den Protector fühlen, als dessen hochstrebender Geist vertragen konnte; dadurch kam es manchmal zu verletzenden Äußerungen und zwar von beiden Seiten.

Einst hatte Mattheson eine neue Oper componirt, in welcher er auch den Haupthelden darstellte. Nun hatte er in der letzten Zeit häufig das Orchester dirigirt, mußte aber für *diese* Aufführung Händel bitten, die Direction zu übernehmen, da er ja selbst auf der Bühne beschäftigt war. Alles ging gut und zu allgemeiner Zufriedenheit; allein als Mattheson zum letzten Male in dem Stücke aufgetreten war, erschien er in dem Orchester, um den Tactstock zu übernehmen und die letzten Scenen der Oper selbst zu leiten. Das empörte Händel. „Ich weiche nicht," sprach er, „und werde unter allen Umständen das Stück

bis zum Schlusse dirigiren." Und dabei blieb es. Aber die Beiden geriethen, nachdem der Vorhang gefallen war, noch ernst an einander und machten sich bittere Vorwürfe. Zankend verließen sie das Haus; kaum waren sie auf die Straße getreten, so riß Händel wüthend seinen Degen aus der Scheide — damals trug noch jeder selbstständige Mann einen Degen — und stürmte blindlings auf seinen Freund ein. Der Sänger aber war nicht faul, zog sogleich auch vom Leder und gab dem Angreifer einen so kräftigen Stich auf die Brust, daß er ihn durchbohrt haben würde, hätte er nicht zufälliger Weise auf einen breiten, flachen Metallknopf getroffen, wie man deren damals an den Röcken trug, und wäre nicht dadurch sein Degen zersprungen.

Durch die Entwaffnung Mattheson's und durch die Anschauung der eigenen Lebensgefahr kehrte bei Händel die ruhige Ueberlegung zurück; er steckte seinen Degen ein und versöhnte sich noch denselben Abend mit seinem Freunde. Dieser wurde vorsichtiger und bescheidener, und die jungen Leute kamen fernerhin recht gut mit einander aus.



Die Bezahlung, welche Händel bei dem Theater erhielt, war nicht von Bedeutung; er erwarb aber das Fehlende reichlich durch Privatunterricht.

In demselben Jahre, 1704, componirte er für Hamburg seine deutsche Passion, und am 8. Januar 1705 ging daselbst seine erste Oper „Almira" in Scene. Mattheson sang darin, und sie fand überschwänglichen

Beifall. Dreißigmal mußte sie gegeben werden — für die damalige Zeit etwas ganz Unerhörtes — und schon am 11. Februar folgte eine zweite Oper „Nero", die nicht minder gelungen war. Ein toskanischer Fürst, welcher von dieser Musik ganz begeistert war, erbot sich, Händel mit nach Italien, in jene Hoheschule aller Kunst, zu nehmen; allein dieser lehnte dankend ab, da er durchaus seine Unabhängigkeit bewahren wollte. Dessen ungeachtet sehnte er sich dorthin, denn wer in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sich in irgend einer Kunst, gleichviel ob Musik, Malerei, Bildhauerei oder Architektur, hervorthun wollte, mußte in Italien gewesen sein, sonst war all sein Ringen und Streben vergebens. Händel hielt nun sein Geld zu Rathe, und als er zweihundert Ducaten zusammengespart hatte, machte er sich um Neujahr 1707 auf den Weg nach Süden und brachte über zwei Jahre abwechselnd in Florenz, Rom, Neapel und Venedig zu.

Von dieser Reise hatte er außerordentlichen Gewinn; er kam mit großen Künstlern in Verbindung und erwarb zu seiner Gewandtheit im Figuriren auch die Schönheit der Melodie; überdies hatte er auch recht ansehnliche Einnahmen; besonders seine italienische Oper „Rodrigo" trug ihm reichen Lohn ein. Sie mußte siebenundzwanzigmal hintereinander gegeben werden. Sein bedeutendstes Werk aus jener Zeit ist aber eine im Oratorienstyl gehaltene Cantate: »Il trionfo del tempo e del disinganno«, der Triumph von Zeit und Wahrheit. Bei der Aufführung dieses Stückes spielte der berühmte Corelli die erste Violine, konnte es aber in der Probe mit dem besten

Willen dem Meister nicht recht machen. Dieser gerieth endlich in Aufregung, riß ihm das Instrument aus den Händen und geigte ihm die Passage vor. Mit großer Ruhe sprach Corelli: „Ja, lieber Sachse, diese Musik ist im französischen Style; den verstehe ich nicht!" Da er nun aber gehört hatte, wie das Spiel lauten sollte, brachte er es schon zur Zufriedenheit des „lieben Sachsen" fertig.

In Rom lernte Händel den gepriesenen Kapellmeister Domenico Scarlatti kennen, welcher von seinen Zeitgenossen „die Glorie der Kunst" genannt wurde. Er hat gegen 200 Opern componirt, ward als Klavier- und Harfen-Virtuose bewundert und galt so ziemlich als erste Autorität in Dingen der Musik. Die beiden Künstler ordneten nun ein förmliches musikalisches Turnier; sie spielten öffentlich um die Wette Klavier und Orgel, und Scarlatti erkannte mit hoher Bewunderung seinem Gegner den Preis zu; namentlich sei sein Pedalspiel über jedes Lob erhaben. Von nun an begleitete er ihn auf seinen italienischen Reisen, verkündete allenthalben das Lob seines Meisters und ließ es sich angelegen sein, dessen Ruhm selbst in Spanien zu verbreiten.

Händel's Wunsch war, nicht nach Deutschland zurückzukehren, sondern nach England zu gehen, das ihm durch die Großartigkeit seiner Verhältnisse imponirte und allein der rechte Boden für sein hoch gehendes Streben zu sein schien. Da traf, ganz unerwartet, ein Schreiben des Churfürsten Georg Ludwig von Hannover ein, der ihm die Stelle als Kapellmeister an dem churfürstlichen Hofe anbot. Was sollte Händel thun? Er hatte nicht den Muth,

eine solche Gunst des Glückes von sich zu weisen, anderen Theiles war es ihm aber auch ganz unmöglich, mit Freudigkeit in sein Amt zu treten; er reiste also 1710, nachdem er noch den Carneval in Venedig mitgemacht hatte, nach Hannover und erklärte dem Churfürsten rückhaltlos seine Gesinnung. Dieser wollte sich dessen ungeachtet einen Mann, dessen Name schon weit und breit einen guten Klang hatte und ohne Zweifel zu dem Glanze des churfürstlichen Hofes wesentlich beitragen mußte, nicht entgehen lassen, stellte ihn sofort mit einem jährlichen Gehalte von 1500 Thalern an und bewilligte ihm zugleich einen längeren Urlaub zu einer Reise nach London.



In Englands Hauptstadt ward er sehr gut aufgenommen, componirte für das Haymarket-Theater in 14 Tagen seine Oper „Rinaldo" und brachte sie schon am 24. Februar 1711 zur Aufführung. Durch dieses Opus wurde er der Held des Tages; Ehrenbezeigungen aller Art wurden ihm erwiesen, sein Lob erscholl aus jedem Munde, das Stück wurde bis Juni fast ausschließlich gegeben, und der Theaterdirector segnete den guten Einfall, eine Composition bei dem deutschen Kapellmeister zu bestellen, denn er hatte goldene Früchte geerntet.

Auch Händel hatte reiche Einnahmen gemacht, und als er ein Halbjahr später nach Hannover reiste, um denn doch sein Amt anzutreten, stand sein Entschluß bereits fest, so bald als irgend möglich nach England zurückzukehren. Er componirte deutsche Lieder und Kammerduetten für den

Hof, war aber im Januar 1712 schon wieder in London. Hier schrieb er die italienischen Opern »Il pastor fido« und »Theseus« und dachte nicht mehr an die Rückkehr nach Hannover. Zum Geburtstage der Königin Anna componirte er eine Ode, die am 6. Februar 1713 aufgeführt wurde und ihm die ganze Huld und Gnade der entzückten Königin erwarb. Als darauf am 11. April desselben Jahres der Utrechter Friede abgeschlossen ward, durch welchen für Frankreich einerseits und für England, Preußen, Portugal und Holland andrerseits der spanische Erbfolgekrieg beendigt wurde, trug sie ihrem neuen Günstlinge auf, zur Feier des Ereignisses eine Jubelmusik zu schaffen. So entstand das berühmte »Te Deum« und das »Jubilate«, welch Letzteres in Deutschland gewöhnlich „der hundertste Psalm" genannt wird.

Der 7. Juli 1713 war ein großer Festtag in London, die offizielle Feier des Utrechter Friedens. Am Abende wurden in St. Paul die beiden Musikstücke in großartigster Ausführung executirt. Die Stadt war illuminirt; Hof, Parlament, die Behörden und wer von der Bürgerschaft in dem Riesenbaue noch irgend ein Plätzchen erobern konnte, hatten sich in der Paulskirche eingefunden, und Alle harrten des Momentes, da Händel seinen Tactstock ergriff. Der Eindruck, welchen die Aufführung machte, war ein gewaltiger, jede Erwartung übertreffend, und hocherfreut setzte die Königin sogleich am andern Tage dem Componisten einen jährlichen Gehalt von 200 Pfund Sterling aus. Händel hatte also jetzt ein Jahreseinkommen von 8500 Mark, für jene Zeit eine sehr große Summe,

mit der er nicht nur behaglich leben, sondern sich auch jeden Genuß, jede Freude gewähren konnte, wonach sein Herz gelüstete. Nicht nur Das, — er wurde auch eine viel begehrte und gefeierte Person; die Höchststehenden beeilten sich, ihn in ihre Zirkel zu ziehen, nannten ihn gerne unter ihren Bekannten und pflogen Umgang mit ihm.

Ganz anders war jedoch die Stimmung in Hannover. Der Churfürst war höchlichst aufgebracht, daß Händel über die Zeit seines Urlaubs hinaus in England blieb; was er ihm aber gar nicht verzeihen konnte, war die Composition des Tedeums zur Verherrlichung des Utrechter Friedens. Dieser war nämlich den Engländern allerdings sehr willkommen, aber nicht dem Kaiser und den Reichsfürsten; er hatte für Deutschland keine Geltung, der Krieg dauerte fort, war aber jetzt um so aussichtsloser, als der Kaiser seine Verbündeten verloren hatte. Und zum Preise dieses Friedens, der Deutschland seiner Alliirten beraubte und es allein einem rücksichtslosen Feinde gegenüber stellte, hatte Händel sein Jubilate componirt!

Anfangs kümmerte sich dieser um die Ungnade seines Fürsten sehr wenig; aber plötzlich trat eine Änderung der Verhältnisse ein, die ihm jene Ungnade doch sehr fühlbar machte: die Königin Anna starb am 12. August 1714, und als nächster Erbe erschien der Churfürst von Hannover in England und bestieg als König Georg I. noch in demselben Jahre den englischen Thron. Damit fiel jede Einnahme für Händel weg; die 200 Pfund Sterling wurden ihm nicht mehr ausbezahlt und der Gehalt als Kapellmeister hörte auch auf, da Händel ja nicht in sein Amt

zurückgekehrt war. Vor dem Könige durfte er sich nicht sehen lassen; und als einmal der Hof Nichts mehr von ihm hören wollte, kannten ihn die Adeligen auch nicht mehr. Die vornehmen und reichen Herren, welche bisher stolz darauf waren, ihn zu ihren Bekannten zählen zu können, nahmen jetzt keine Notiz mehr von ihm; nirgends war er willkommen, und so mußte er froh sein, als ihn Graf Burlington zu sich auf seinen Landsitz einlud, daß er sein Gast sei.

Das war nun zwar recht schön und gut, und Händel konnte hier ungestört arbeiten, allein er durfte die Gastfreundschaft Burlington's doch auch nicht mißbrauchen.

Endlich kam eine Gelegenheit, den König wieder zu versöhnen. Der berühmte Violinist Geminiani, hoch angesehen bei Hofe und ein warmer Verehrer Händel's, der sich längst bemüht hatte, den König milder zu stimmen, veranlaßte Händel, einige Instrumentalsätze zu componiren, welche bei einer vom Hofe veranstalteten Lustfahrt auf der Themse zur Aufführung kamen. Georg I., der selbst Theil nahm, fand solches Gefallen an dieser Musik, daß der ehemalige hannoversche Kapellmeister wieder zu Gnaden angenommen und sogleich mit einem Gehalte von 200 Pfund bedacht wurde, welche Summe später auf 400 und endlich sogar auf 600 Pfund (12,000 Mark) erhöht wurde. Die „Wassermusik" hatte sein Glück begründet. Er gehörte mit zu dem Hofstaate des Königs, als dieser nach Deutschland reiste, und componirte hier für die Freunde in Hamburg eine von Brockes gedichtete deutsche Passion.



Nach England zurückgekehrt, wurde er von dem Herzoge von Chandos nach dessen Landsitz Cannons-Castle berufen und daselbst als Musikdirector angestellt. Oft besuchte er von hier aus das nahe Städtchen Little Stanmore. Daselbst lernte er jenen unermüdlichen Sänger, den Schmiedmeister William Powel, von seinen Landsleuten selbst the harmonious blacksmith genannt, kennen, dem er einst die schöne Melodie ablauschte, die er in einer seiner „Suiten" zu den beliebten Variationen in E dur verarbeitete. Hier schrieb er ferner die berühmten zwölf Motetten für Solo, Chor und Instrumentalbegleitung, welchen er den Namen „Anthems" gab. Es sind ihnen zumeist Psalmenworte zu Grunde gelegt, und sie können gewissermaßen als Vorstufe zu seinen Oratorien angesehen werden. Aber auch sein erstes wirkliches Oratorium „Esther" entstand hier, doch wandte er sich kurz darauf ganz und gar der Oper zu.

Die hohe Aristokratie Londons hatte beschlossen, ein stehendes italienisches Theater in Haymarket zu errichten, und übertrug ihm die Leitung dieses Unternehmens. Er machte Reisen, um Sänger und Sängerinnen aufzusuchen und anzuwerben, schrieb bis zum Jahre 1728 vierzehn Opern für diese „Königliche Akademie der Musik", wie der offizielle Name war, und arbeitete mit ganzer Hingebung, mit Eifer und Fleiß an dem Flor des Instituts, — aber seines Herzens Genüge fand er nicht dabei. Die Künstler waren eingebildet und eigensinnig, wollten sich durchaus nicht in seinen Willen fügen, glaubten, sie verstünden ihr Fach weit besser, als der Herr Kapellmeister;

und dieser hinwiederum war hitzig und aufbrausend, zuweilen — wenn man ihn gar nicht begriff oder ihm beharrlich widersprach — recht derb, und es kam dann oft zu sehr ärgerlichen Scenen, durch welche die Stimmung verschlimmert und die Reizbarkeit auf beiden Seiten vermehrt wurde.

So machte ihm einst die berühmte Cuzzoni Opposition; sie hatte ihn schon oft und viel geärgert und sang auch jetzt beharrlich anders, als es nach seiner Intention sein mußte. Schließlich warf sie die Noten hin und rief boshaft: „Jetzt singe ich gar nicht." Zornig aufbrausend sprang Händel herzu, faßte sie und fuhr sie mit Heftigkeit an: „Ich weiß, Madame, daß Sie ein Teufel sind, aber ich will Ihnen zeigen, daß ich Beelzebub bin"; dann riß er das Fenster auf, schleppte die erschrockene Sängerin hin und rief: „Entweder Sie singen und so wie ich es haben will, oder ich werfe Sie hinaus, und Sie liegen in einem Augenblicke unten auf dem Pflaster."

Händel war ein großer, starker Mann, der sein Wort wahr machen konnte; Cuzzoni sang, aber das Verhältniß zwischen den Künstlern und dem Dirigenten wurde nur desto schlimmer. Es bildete sich eine Oppositionspartei, die ihm in allen Stücken Widerstand leistete, Hemmnisse jeder Art in den Weg legte, und an deren Spitze der gefeierte Sänger Senesino stand. Diesen wollte Händel darum wegschicken; allein darauf gingen die Gründer der italienischen Oper nicht ein, und als die Intriguanten sahen, daß ihr Führer von oben gehalten und geschützt werde, wurden sie um so anmaßender. Händel konnte gar

nicht mehr mit ihnen auskommen; Alles ging aus Rand und Band, die Gesellschaft löste sich auf, und Ende des Jahres 1728 wurde die „Königliche Akademie der Musik" geschlossen.

Der Meister, welcher überzeugt war, daß die Schuld des Mißlingens nur in dem Eigensinne und dem Widerstreben der Sänger und Sängerinnen liege, glaubte, das Unternehmen müsse glücken, wenn man es mit anderen Personen versuchte, die ihm nicht absichtlich zuwider handelten. Wohlgemuth machte er sich auf den Weg, reiste nach Italien, engagirte dort die tüchtigsten Gesangeskräfte und eröffnete im September 1729 in London die „Neue Opernakademie". Dazu hatte er sich mit einem gewissen Heidegger verbunden, welcher damals für alle Festlichkeiten des Hofes und des Adels das Factotum war; und anfangs schien das Werk auch gelingen zu wollen. Händel schrieb sechs neue italienische Opern, hatte viel Last und Plage, aber — der Erfolg entsprach im Fortgange seinen Bemühungen nicht; schon nach vier Jahren wurde die Opernakademie wieder aufgegeben.

Es ist ein nicht zu verkennendes Zeichen von Händel's außerordentlicher Begeisterung, von dem Bewußtsein der ihm inne wohnenden Kraft und von einer seltenen Energie, daß er sich jetzt entschloß, ganz auf eigene Rechnung und Verantwortung eine italienische Oper zu errichten und zu erhalten. Er hatte sich ein genügendes Vermögen erspart, denn seine Einnahmen waren sehr bedeutend, und war der Ueberzeugung, daß Alles gelingen und glücken müsse, wenn ihm Niemand mehr hineinzureden habe, er vollstän-

dig unabhängig sei. 1733 reiste er abermals nach Italien und warb die passenden Künstler an, — unter anderen den ausgezeichneten Carestini, einen Sopranisten, der nur noch von dem einzigen Farinelli, einem Neapolitaner, übertroffen wurde, — und frohen Muthes eröffnete er seine Vorstellungen.

Aber siehe, es bildete sich ihm ganz unerwartet eine Concurrenz, die über so großartige Mittel gebot, daß er ihr nicht gewachsen war, sondern nothwendig in dem Kampfe unterliegen mußte. Der Sänger Senesino wandte sich an die Herren vom hohen Adel, welche vor dreizehn Jahren die „Königliche Akademie der Musik" gegründet und erhalten hatten, und schlug ihnen die Errichtung einer zweiten italienischen Oper in London vor, indem er sich erbot, mit allen seinen Genossen, welche Händel damals angeworben, einzutreten und das Unternehmen zu stützen. Die Herren überlegten sich den Antrag, gingen darauf ein, und plötzlich war noch eine italienische Oper vorhanden, welche in ihren Künstlern alle vereinigte, die mit Händel zerfallen oder unzufrieden waren. Da die Protectoren des neuen Unternehmens Geld vollauf hatten und keine Kosten zu scheuen brauchten, so ließen sie den unvergleichlichen Farinelli kommen, den größten Sopranisten, welchen die Geschichte der Musik kennt, und boten so dem Meister Händel Trotz. Farinelli's Stimme reichte noch höher als die Carestini's, und namentlich hatte er die Fähigkeit, einen Ton unglaublich lange anzuhalten, und erregte dadurch die Bewunderung Aller, die ihn hörten. Mit ihm zugleich war der Componist Porpora engagirt worden, dessen spezielle Aufgabe

2*

es war, Partieen zu schreiben, in welchen Farinelli's unvergleichliches Talent recht deutlich zur Geltung kam, Stücke, die außer ihm Niemand singen konnte.

So wurde Händel's Oper in den zweiten Rang heruntergedrückt; seine Einnahmen erreichten lange nicht die mit Recht erwartete Höhe, und — was das Schlimmste war — seine Sänger und Sängerinnen wurden unbotmäßig und eigensinnig, weil sie wußten, daß sie mit offenen Armen von dem andern Theater empfangen würden, wenn sie hier weggeschickt werden sollten. Es wiederholten sich alle die ärgerlichen und aufregenden Scenen, die Händel schon vielfach durchgemacht; nur waren sie jetzt um so aufreibender, als der Widerstand der Künstler viel schwerer zu brechen war, und Händel sein eigenes Vermögen dabei schwinden sah. Einst wollte Carestini eine Arie nicht in der Weise vortragen, wie der Meister es verlangte; es gab Reden und Gegenreden, endlich legte Jener das Notenblatt aus den Händen und erklärte: „Dieses Stück kann ich überhaupt nicht singen, es paßt nicht für meine Stimme." Da fuhr Händel mit geballter Faust auf ihn zu und donnerte ihn an: „Was sagst du, du Hund? Muß ich nicht besser wissen als du, was für dich paßt? Nicht einen Pfennig bezahle ich dir, wenn du nicht singst so wie ich es haben will."

Das war gewiß sehr entschieden, allein es nützte Nichts, im Gegentheile schadete es nur. Carestini wußte ja wohl, daß Händel sein Unternehmen ohne ihn überhaupt nicht fortführen konnte; die Reibereien wurden täglich stärker; die Gegenpartei, an deren Spitze nun Farinelli stand, ver-

hehlte es gar nicht, daß sie es auf den Ruin Händel's abgesehen, bediente sich dabei auch unnobler Mittel, und — Adel und Volk gaben entschieden den Leistungen Farinelli's und Senesino's den Vorzug. Dennoch stand der willenskräftige Mann und führte den Kampf weiter, obwohl dieser mit jedem Tage schwerer und gefährlicher wurde. Schließlich setzten es seine Feinde durch, daß seine Aufführungen obrigkeitlich verboten wurden.

Das war ein vernichtender Schlag! Was sollte Händel nun anfangen? Der größte Theil seines Vermögens war geopfert, seine Gesundheit durch Ärger und Aufregungen aller Art geschwächt, seine Gemüthsstimmung bei stets wiederkehrendem Verdrusse und den nicht endenden Feindseligkeiten eine sehr gedrückte; so thatkräftig er auch von Natur war, hatte ihn doch der stete Kampf müde und lebenssatt gemacht.

Die Ärzte riethen ihm an, nach Aachen zu gehen, dort die Kur zu gebrauchen, durch Ruhe und Genuß der freien Natur seine Gesundheit zu kräftigen und dadurch auch seine geistige Frische und Elastizität wieder zu erlangen, — er folgte ihrem Rathe. Das war im Jahre 1737.



Vielleicht nie war eine Kur gesegneter als diese. Händel fühlte sich von Tag zu Tage freier und froher, und als er gegen Ende des Jahres gestärkt nach England zurückkehrte, hatte er seine ganze Arbeitslust und seine poetische Frische, seinen künstlerischen Schwung wieder erlangt.

Dem Theater sagte er für immer Valet und widmete sich mit ganzer Seele der Composition seiner Oratorien. Was er darin leistete in Kraft und Herrlichkeit, in hinreißender Wirkung, hatte seines Gleichen noch nicht. Er eroberte mit seinen Aufführungen nicht nur den momentanen Beifall, sondern auch die Herzen seiner Zuhörer im Sturm, und bleibende Bewunderung und Verehrung war das Resultat. Die königliche Familie zeichnete ihn in jeder Weise aus; der Adel feierte ihn, die Bürgerschaft drängte sich zu seinen Concerten; die Aufführung eines seiner Oratorien war eine Begebenheit für London, ein Ereigniß, von welchem Jedermann sprach, und ihm beigewohnt zu haben, galt bei den Frommen gleich der Theilnahme an einem Gottesdienste.

Händel war jetzt auf dem rechten Wege; er hatte gefunden, was seiner Individualität entsprach, was seine irdische Unsterblichkeit begründete, — ein Schaffen, in welchem ihn bis jetzt — nach mehr als hundert Jahren — Keiner übertroffen, Keiner auch nur erreicht hat. Das Glück kehrte nun bei ihm ein, Ehre, Ruhm und ein ansehnliches Vermögen wurden ihm zu Theil; sein Ruf verbreitete sich nach allen Winden, und der Vicekönig von Irland lud ihn nach Dublin ein, um ihn zu hören; er war der gepriesenste Mann der vereinigten Königreiche.

Neun Monate blieb er in Irland's Hauptstadt, und diese Zeit hatten seine alten Widersacher benutzt, ihm eine Grube zu graben. Als er wieder in der Charwoche (1743) seinen „Messias" aufführen wollte, was — wie gewöhn-

lich — im Coventgarden-Theater geschah, traten plötzlich die Ankläger hervor mit der Rüge, es sei doch nicht passend, daß man in heiliger Zeit Theatermusik mache und öffentliche Vergnügungen abhalte. Allein Regierung und Volk stellten sich entschieden auf Händel's Seite und fühlten recht wohl, daß seine Werke nicht mit jenen Dingen verwechselt werden konnten; der Zudrang war nur um so stärker, und jene Neider unternahmen es von da an nie mehr, den Meister verkleinern oder ihm schaden zu wollen.

Seine Oratorien sind: Aus dem Jahre 1732: Esther, 1733: Deborah, Athalia, 1735: das Alexanderfest, 1738: Israel in Ägypten, 1740: Frohsinn und Schwermuth, 1741: Messias, 1742: Samson, 1743: Semele, 1744: Herkules, Belsazar, 1746: Judas Makkabäus, 1747: Alexander Balus, Josua, 1748: Susanna, Salomon, 1749: Theodora und 1751: Jephta, sämmtlich nach englischen Texten.

Während er an diesem letzten Werke arbeitete, entdeckte er eine bedeutende Abnahme seiner Sehkraft; er schonte seine Augen, diktirte die Vollendung der Composition seinem Schüler Smith; Ende des Jahres 1751 war er völlig erblindet. Dessen ungeachtet gab er die Aufführung seiner Oratorien nicht auf, sondern setzte sie noch sieben Jahre lang fort. In der ersten Aprilwoche 1759 leitete er noch die Aufführung seines „Messias", am 14. desselben Monats entschlief er, 74 Jahre alt, zu ewiger Ruhe. Am 20. ward er in der Westminster-Abtei bestattet; die vereinigten Chöre dieser und der Paulskirche sangen Stücke

aus seinen Compositionen, der Bischof von Rochester weihte das Grab. Da ruht er unter einem prachtvollen Marmordenkmal zwischen anderen Künstlern, Gelehrten und Helden.



Händel war ein Weltbürger; fromm, doch ohne confessionelle Beschränktheit; vielseitig gebildet, nicht blos in der Musik zu Hause; seine wiederholten Reisen nach Italien machten ihn in allen Künsten heimisch, und seine kleine Gemäldesammlung war von ihm selbst ausgewählt und zusammengetragen. Der Beifall des Publikums erfreute und beglückte ihn anfangs, wie das bei jedem jungen Manne der Fall ist; in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens war er darüber erhaben; es genügte ihm, das Große, das Herrliche zu schaffen; des Applauses bedurfte er nicht.

Händel war eine außerordentliche Arbeitskraft. Wir haben von ihm an Instrumentalmusik: Einzelne Klavierstücke, Klaviersuiten, Klavier- und Orgel-Concerte, Hoboen-Concerte, Concerte für Streichinstrumente, die „Wassermusik“ &c.; an Vocalmusik: Lieder, Cantaten, Motetten, ein halbes Hundert Opern und Operetten, 21 Oratorien &c. Wie schnell er arbeiten konnte, da ihm eine unerschöpfliche Fülle von Ideen zu Gebote stand, zeigt die Entstehung seines Messias. Die Königin von England besitzt das Original-Manuscript der Partitur; auf der ersten Seite ist zu lesen: „Angefangen den 22. August 1741“, am Schlusse aber steht: »Fine dell' oratorio.

G. F. Händel. September 14. 1741.« Demnach hat er dieses großartige Werk mit seinen 22 Chören, 30 Soli &c. in der kurzen Zeit von 23 Tagen geschaffen.

Interessant ist auch, daß sich Händel erst im Alter von 52 Jahren, nachdem er sich zwanzig Jahre auf dem Gebiete der Oper gemüht hatte, ganz dem Zweige der Musik widmete, zu welchem er unverkennbar die meiste Anlage hatte und so überreich von der Natur begabt war. Die ganze Größe seiner Meisterschaft spricht aus den Werken: Messias, Judas Makkabäus und Israel in Ägypten. Welche Innigkeit tönt aus seinen Melodien, wie ergreifend ist der Ausdruck des Schmerzes und der Klage, und mit welcher unwiderstehlichen Gewalt fassen den Hörer seine großartigen Chöre! In diesen steht er am höchsten. Mit wunderbarem Geschick versteht er es, die verschiedensten Gefühle in dem Hörer zu erregen und zwar oft auf die einfachste Weise. Das ist das Kennzeichen des wahren Genies; der größte Effect wird durch die kleinsten Mittel erreicht. Welch tiefen Eindruck macht es, wenn im „Messias" der Sopran solo und ohne Instrumentalbegleitung die Worte beginnt: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt"! Wie wölbt sich das große Hallelujah zu einem gewaltigen Tempelbaue auf, und tönt es nicht wie Donner- und Posaunenton: „Herr der Herrn! der Götter Gott!"! Gibt es etwas Zarteres als die Melodie: „Er weidet seine Schafe"? Religiöse Begeisterung, Vaterlandsliebe, Kampfesmuth, Siegesjubel, das sind Seelenstimmungen, die bis jetzt Niemand wiederzugeben vermochte so wie er.

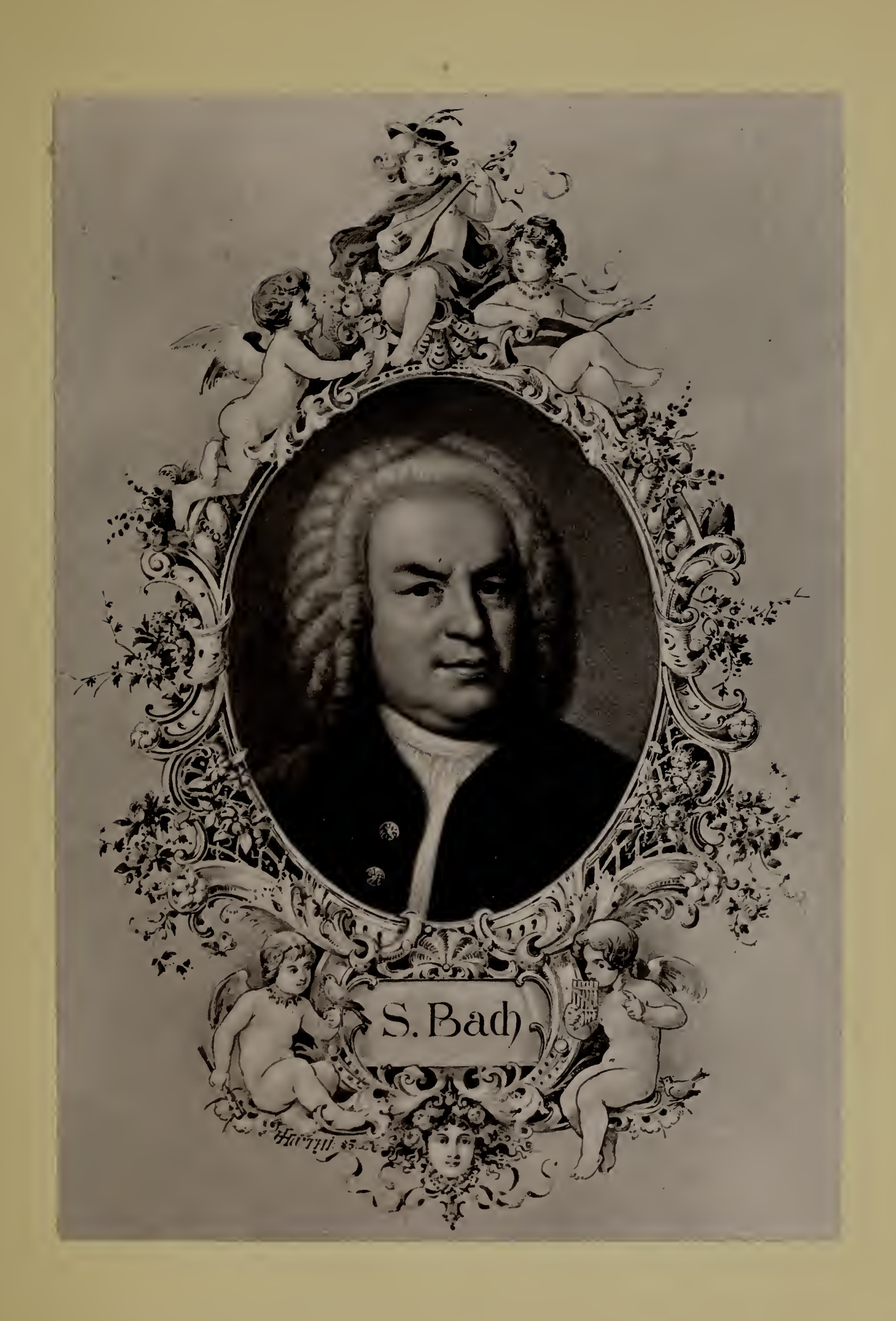
„Seht, er kommt mit Preis gekrönt!
Fei'rt, Posaunen, den Empfang!
Rings um den Erretter tönt
Der Befreiten Siegsgesang."

So schallt der Chor der Jünglinge, als Judas Makkabäus nach gewonnener Schlacht Freiheit verkündend seinen Einzug hält. Derselbe Chor — wegen seiner leichten Faßbarkeit wohl der populärste — wiederholt sich in Josua:

„Seht, der Sieger naht heran."

Hundertundvierzig Jahre sind vergangen, seit dieser Chor zum ersten Male ertönte; wer, der ihn nur ein einziges Mal gehört, kann ihn vergessen? Und wer vermöchte es, uns einen herrlicheren zu schaffen? Wann und wo einem Volke das größte Glück zu Theil wird, und Alles sich auflöst in Siegesjubel und Triumphgesang, da wird man kein besseres Lied anstimmen können. „Seht, er kommt mit Preis gekrönt," ist auch für künftige Jahrhunderte noch das Hohelied der Begeisterung, gesungen von Georg Friedrich Händel.




S. Bach





Johann Sebastian Bach.

Es sind nun über dreihundert Jahre; damals lebte in Preßburg der ehrbare Bäckermeister Veit Bach, der allen Nachbaren als ein musikalisches Talent bekannt war. Müllerei und Bäckerei waren sein Broderwerb, das Spiel auf seiner Laute aber war ihm Erholung und Erquickung nach des Tages Last und Mühen und erhob ihn über manches Ungemach. Es war damals eine unruhige, aufgeregte Zeit; die Religionsstreitigkeiten nahmen zuweilen einen sehr heftigen, ja gefährlichen Charakter an, und Veit Bach war als Protestant mancherlei Anfeindungen ausgesetzt. Diesen stets wiederkehrenden Belästigungen aus dem Weg zu gehen entschloß er sich, den Wanderstab zu ergreifen und sich anderwärts eine neue Heimath zu suchen. Bald nach 1550 brach er auf, zog durch Deutschösterreich, erreichte das malerische Thüringen, und da er sich unter lauter Confessionsverwandten fand, beschloß er, sich hier

niederzulassen. Er eröffnete seine Bäckerei und spielte in Frieden seine Laute.

Von dem Vater erbten die Kinder Liebe und Talent zur Musik; auf Enkel, Urenkel und durch Jahrhunderte pflanzte sich die Anlage zur Kunst fort, entwickelte sich, lieferte herrliche Blüthen und reiche Frucht, — die Familie Bach hat dem deutschen Volke mehr denn fünfzig Tonkünstler gegeben, zum Theile Componisten von eminenter Begabung, und der eine Johann Sebastian genügt, sein Geschlecht unsterblich zu machen.

Veit hatte sich in Wechmar, einem größeren Pfarrdorfe im Herzogthume Gotha, niedergelassen. Hier wohnten viele Instrumentenmacher; die ganze Einwohnerschaft hatte musikalisches Interesse, und das paßte vortrefflich zu den natürlichen Neigungen des Ankömmlings. Die Kinder hörten viel Musik, und so war es nicht zu verwundern, daß die Liebe zur Tonkunst bei ihnen geweckt wurde und jede darauf bezügliche Anlage sich reich entfaltete. Veits ältester Sohn, Johann, Hans genannt, erlernte zwar das Geschäft des Vaters, allein die Musik lag ihm mehr am Herzen als die Bäckerei, und er bewarb sich später um das Amt des „Stadtgeigers", das er denn auch erhielt und bis zu seinem Tode mit Hingebung verwaltete.

Ein jüngerer Bruder von ihm, also auch ein Sohn Veits, war Teppichweber geworden; er blieb zwar bei dem Handwerke, trieb aber mit Vorliebe Musik. Seinen Sohn Heinrich (geb. 1615 in Wechmar) erzog er jedoch speziell für die Tonkunst; in Verbindung mit Hans arbeitete

er an der gründlichen Durchbildung des Knaben, und dieser lohnte des Vaters und des Oheims Fleiß; er wurde ein sehr tüchtiger Orgelspieler, angestellt zuerst als Rathsmusikus in Schweinfurt, dann als Organist in Erfurt und schließlich (1641) in Arnstadt. Als er 1691 starb, lebte seine Kunst in seinen beiden Söhnen fort. Der älteste, Johann Christoph, geb. 1643, Organist in Eisenach, war ein ausgezeichneter Componist und Virtuos auf der Orgel und erzog seine beiden Söhne, Johann Nikolaus und Johann Christoph, ebenfalls zu Musikern. Namentlich der erste derselben, Nikolaus, erwarb sich großen Ruhm; er starb 1740 als Organist in Jena, und wir besitzen noch eine ganze Reihe Suiten von ihm.

Heinrichs zweiter Sohn, Johann Michael, wurde Cantor in dem Marktflecken Gräfentonna, hatte aber einen unsteten Charakter. Er war nie mit der Gegenwart zufrieden, gab sein Amt auf, reiste nach Holland, ging dann nach England, schließlich nach Amerika, kam von dort zurück, wohnte nun erst in Göttingen und später in Güstrow, wo er auch starb. Von ihm existirt eine Anleitung zum Generalbaß, mit Beispielen erläutert. Seine jüngste Tochter, Maria Barbara, war die erste Gemahlin des großen Johann Sebastian und schenkte ihm zwei Töchter und fünf Söhne.

Von den Söhnen des obengenannten Hans Bach, des Stadtgeigers in Wechmar, ist der wichtigste für uns Johann Ambrosius, geb. 1645, denn er ist der Vater Sebastians, des „Meisters aller Meister“.



Am 21. März 1685 wurde dem Hof- und Raths-musikus Johann Ambrosius Bach in Eisenach wieder ein Söhnchen geboren, das in der Taufe den Namen Johann Sebastian erhielt und selbstverständlich zum Musiker ausgebildet wurde; anders war es in einer so durch und durch musikalischen Familie gar nicht möglich. Der weit ältere Sohn, Johann Christoph, hatte treffliche Fortschritte gemacht und berechtigte zu den schönsten Hoffnungen; der kleine Sebastian sollte es eben so weit bringen. Allein das Schicksal schien ihm nicht freundlich zuzulächeln; er war noch Kind, als seine Mutter starb, und hatte noch nicht den zehnten Geburtstag erlebt, als er auch den Vater verlor.

Bruder Christoph war unterdessen Organist in Ohrdruf geworden und nahm sich jetzt Sebastians freundlich an, holte ihn zu sich in sein Haus und unterrichtete ihn in der Musik. Allein zwischen den beiden Brüdern bestand ein großer Unterschied; der ältere hatte viel studirt, war fleißig und hatte an Kunstverständniß und Kunstübung erworben, was sich eben durch Eifer und guten Willen erwerben läßt, wenn nicht alle und jede Anlage fehlt; der jüngere war aber ein Phänomen, eine Jahrhundertblume, ein Heros, den sein Bruder gar nicht zu verstehen, zu fassen vermochte. Christoph unterrichtete seinen Sebastian im Klavierspielen, aber dieser lernte ihm viel zu schnell, seine Fortschritte waren viel zu riesig, als daß sie zu des Bruders gemäßigtem Trabe gepaßt hätten; der Knabe mußte zurückgehalten werden, — denn bei solchen

Fortschritten hätte der Schüler bald den Lehrer eingeholt, und was dann?

Zu den Schätzen Christophs gehörte ein dickes Notenbuch mit Uebungscompositionen der größten Klaviervirtuosen jener Zeit; wer das spielen konnte, der war perfect. Dieses hätte Sebastian so gerne gehabt, seine Finger zu üben und die Compositionen zu studiren; er bat den Bruder, flehete, kam immer wieder mit demselben Anliegen, allein Christoph blieb unerbittlich, er gab den Schatz nicht heraus. „Das sind Dinge für wirklich gebildete Musiker, für Meister," sprach er, „aber nicht für Kinder." Und dabei blieb es — für Christoph, aber nicht für Sebastian. Dieser hatte eine so unwiderstehliche Sehnsucht nach dem köstlichen Kleinod, daß er sich entschloß, auf heimlichem Wege zu erwerben, was er auf dem offenen nicht erlangen konnte. So oft heller Mondschein war, blieb er abends wach in seinem Bette, und wenn alle Anderen fest schliefen, stand er auf, holte die verbotene Frucht aus dem Notenschranke des Bruders, setzte sich an das Fenster und copirte stundenlang mit fieberhaftem Fleiße. Wenn der Mond unterging, legte Sebastian das unschätzbare Buch wieder vorsichtig an seinen Platz, huschte in sein Bett, und obwohl er in großer Aufregung war, denn er hatte ja heimlich eine kostbare Eroberung gemacht, so schlief er doch noch, denn — er war ein elfjähriger Knabe.

Ein halbes Jahr hatte er sich nächtlicher Weile abgemüht, seinen Schlaf gekürzt, die Augen angestrengt, in steter Angst vor Entdeckung gearbeitet, — da war er mit der Abschrift zu Ende. Sein waren nun die Finger-

übungen und Compositionen der berühmten Männer Frohberger, Buxtehude, Fischer, Böhm und Anderer, und jetzt konnte er üben und studiren, wenn der Bruder es nicht merkte; jetzt hatte er den Schatz gehoben. Ja, es war ihm nicht leicht gemacht, dem armen Sebastian, der Vater und Mutter so frühe verloren hatte und vermögenslos dem Wohlwollen eines Bruders überlassen war, welcher ihn zwar liebte aber nicht verstand. Und selbst diese Stütze sollte ihm nicht bleiben. Er übte und studirte noch mit aller Energie des Heißhungers an seinem Universal-Werke, als im Jahre 1698 sein Bruder Christoph starb und nun auch diese letzte Stütze gebrochen war. Was sollte der mittellose dreizehnjährige Knabe nun anfangen? Wer erbarmte sich sein?

Auf den Rath der Verwandten und Freunde der Familie packte er seine Kleider zusammen, nahm den Wanderstab in die Hand und marschirte zu Fuß von Eisenach nach Lüneburg; sein unschätzbares Notenbuch trug er mit sich, sein Brod verdienen aber mußte er sich mit seiner schönen Discantstimme. Er wurde, da er ja auch musikalisch gebildet war, als Sopranist in den Sängerchor der Michaelisschule gerne aufgenommen und konnte nebenher das Gymnasium besuchen. Welche neue Welt ging ihm auf, als er, selbst dabei mitwirkend, die Meisterwerke der Kirchenmusik hörte, Gesänge aufführen half, von welchen er in der Heimath keine Ahnung gehabt! Mit ganzer Seele gab er sich diesen Eindrücken hin und strebte mit nicht minderem Eifer, sich im Klavier- und Orgelspiele zu vervollkommnen. Wo und wie er irgend Etwas in dieser

Beziehung gewinnen konnte, war ihm keine Mühe zu viel, keine Beschwerde zu groß; und als bei ihm der Stimmwechsel eintrat und er seine Sopranstimme verlor, also im Sängerchor nicht mehr verwendet werden konnte, machte er sich abermals auf die Wanderschaft und ging nach Hamburg, denn hier hatte er Keiser's (siehe Seite 6) Oper zu hören und mußte nothwendig auch den alten Johann Adolph Reinken kennen lernen und sich an seinem Orgelspiele erbauen. Dieser, 1625 geboren, war eine solche Berühmtheit, daß zuweilen Musiker nach Hamburg kamen, nur um den bewunderten Mann auf der Orgel zu hören.

Das Nöthige zu verdienen hielt dem jungen Bach schwer; allein er schränkte sich ein, war mit Wenigem zufrieden, seine Fortschritte in der Kunst waren desto größer. Auch nach Lübeck ging er, Buxtehude (siehe Seite 7) zu hören und seine Compositionen zu studiren, und schließlich nach Celle. Hier war es besonders die große Instrumentalkapelle, die ihn und so viele Andere anzog und ihm Gelegenheit bot, Orchesterstudien zu machen. Er lebte nur der Musik; was er hörte und las, verarbeitete er in sich, und als er in seinem achtzehnten Lebensjahre nach der lieben Heimath zurückkehrte, hatte er einen großen Schatz gediegener Kenntnisse und solider Fertigkeiten erworben, war er ein angehender Meister.

Im Jahre 1703 nahm er eine Stelle als Violinspieler und Hofmusikus in Weimar an; die Lehr- und Wanderjahre waren abgeschlossen.



Bereits im folgenden Jahre, 1704, vertauschte er seine erste Stelle mit der besseren eines Organisten in Arnstadt, die früher sein verstorbener Vetter Heinrich Bach einmal inne gehabt. Erst jetzt fand er sich so recht in seinem Behagen; er studirte mit dem größten Fleiße und auf das Gründlichste die Werke nicht nur der deutschen Meister der Tonkunst, sondern auch der italienischen und französischen, versuchte sich im Componiren, probirte fortwährend auf seiner Orgel und verwandte viel Mühe und Zeit darauf, in der technischen Fertigkeit das Höchste zu erreichen. Auch brachte er die Werke berühmter Componisten zur Aufführung und zog dadurch bald die Aufmerksamkeit Aller auf sich.

Wie gründlich er in Allem zu Werke ging, davon ist der Umstand ein Beweis, daß er in Folge seiner Studien, Versuche und Erfolge das unabweisbare Bedürfniß empfand, Buxtehude noch einmal aufzusuchen und sein Spiel und seine Kunst nun mit dem Blick des Geübteren und Verständigeren zu prüfen. Da er nur über sehr bescheidene Mittel verfügte, machte er (1706) die weite Reise nach Lübeck zu Fuße und war dann auf ein volles Vierteljahr der strebsame Jünger des großen Organisten zu Sanct Marien. — —

Hier in Arnstadt heirathete er, 22 Jahre alt, eine weitläufige Verwandte, Maria Barbara Bach, mit welcher er 13 Jahre in der zufriedensten und glücklichsten Ehe lebte. Er war ein frommer, bescheidener Mann, der nach dem Höchsten in seiner Kunst strebte, gegen Alle mild und nachsichtig war, seine eigene Größe nicht ahnte, mit Liebe

und Hingebung an seiner Frau hing, seine sieben Kinder mit Sorgfalt erzog und auf ihr Bestes stets redlich bedacht war. Bach's Familienleben war das glücklichste, welches man sich denken kann.

Sein reges, unermüdliches Streben erwarb ihm allseitige Anerkennung, und von hier, da und dort kamen ihm Anerbietungen zu. Um sich in pecuniärer Hinsicht zu verbessern, nahm er 1707 die Organistenstelle an der St. Blasiuskirche in der damals freien Reichsstadt, jetzt preußischen Kreisstadt Mühlhausen in Thüringen an, und hier hörte ihn im Jahre 1708 der Herzog von Weimar spielen. Sofort ernannte er ihn zum Hoforganisten und Herzoglichen Concertmeister.

1708 siedelte Sebastian nach Weimar über und fand sich jetzt erst in einem Berufe, der ihn völlig befriedigte. Als Concertmeister hatte er die Kirchenmusik zu componiren und zur Aufführung zu bringen, und er gab sich dieser Obliegenheit mit dem ihm eigenen frommen Eifer hin, er componirte und dirigirte zur Ehre Gottes; und mit welcher Innigkeit er sich in seine Werke vertiefte, beweisen die beiden aus jener Zeit stammenden Kirchencantaten: „Gott ist mein König" und „Ich hatte viel Bekümmerniß", die heute, nach mehr als 170 Jahren, noch den Hörer so mächtig ergreifen. Sein Ruhm als Componist verbreitete sich weithin; nicht minder aber wurde Bach auch gerühmt — und gewiß mit dem höchsten Rechte — als unübertrefflicher Meister im Klavier- und Orgelspiel. Er machte Alles aus seinem Instrumente; unter seinen Fingern bekam es Leben und Geist und Gefühl. Dinge, von welchen alle Welt sagte: „Auf einem Tasteninstrumente

kann man dieses nicht ausführen," gelangen ihm ohne Schwierigkeit; bei ihm vertrat das eine Instrument ein ganzes Orchester.

Der Ruf seiner Virtuosität gab Veranlassung zu einem musikalischen Turnier in Dresden, aus welchem er als gekrönter Sieger hervorging. An dem Hofe Ludwigs XV. glänzte ein Herr Jean Louis Marchand, Hoforganist zu Versailles, als leuchtender Stern erster Größe; als Klavier- und Orgelspieler so hoch erhaben über alle anderen Menschenkinder, daß sich keines mit ihm auch nur vergleichen durfte. Die vielen Ehren, welche ihm erwiesen wurden, machten ihn allmählich so eingebildet und anmaßend — selbst dem König gegenüber —, daß ihn der Reichsregent (denn Ludwig XV. war damals noch ein Knäblein von sechs Jahren) aus dem Lande jagen mußte. Er reiste durch Frankreich, Italien, die Schweiz und Deutschland und fand an allen fürstlichen Höfen Ehre, Ruhm und klingenden Lohn. Als er nun nach Dresden kam, wo August der Starke, König von Polen und Churfürst von Sachsen, seinen verschwenderischen Hof hielt und sich darin gefiel, alle die Ausschweifungen und sinnlosen Uebertreibungen des französischen Hoflebens nachzumachen, mußte er natürlich vor dem Könige spielen und ward mit Lob und Beifall überschüttet. August, welcher sich für einen großen Kunstkenner hielt, bot ihm sogleich eine Anstellung als „Kapellmeister und Hofvirtuose" an und zwar mit einem Jahrgehalte von 3000 Thalern, einer Summe, die damals mehr war, als heutzutage fünfundzwanzigtausend Mark sind. Monsieur Marchand fand die Offerte

auch ganz annehmbar, und besonders behagte es ihm, daß er nun wieder bei glänzenden Hoffesten auftreten und mitwirken und überhaupt wieder dauernd die Hofluft athmen konnte.

So sehr er aber mit der Anstellung zufrieden war, so wenig waren es die Dresdener Künstler; er hatte sich so hochmüthig benommen, daß sie es sich mit Entsetzen ausmalten, wie sie behandelt werden würden, wenn dieser Mann erst festen Fuß gefaßt und sich bei dem Könige zum alleinigen Regenten in allen musikalischen Dingen emporgeschwungen haben würde. Die ganze Musikwelt Dresdens gerieth in Aufregung, und besonders der Concertmeister Volumier war ganz untröstlich. „Unseres Bleibens ist nicht mehr," sprach er, „wenn dieser nicht aus dem Felde geschlagen wird." Aber wer sollte so Etwas fertig bringen?! Es gab nur Einen, der den gewandten Pariser besiegen konnte, und dieser eine war — der Hoforganist in Weimar. An Bach schrieb Volumier in seiner Herzensangst und bat ihn, daß er nach Dresden komme und dem hochmüthigen Virtuosen begreiflich mache, es gebe Leute, die doch noch über ihm stünden. Und Sebastian nahm Urlaub, fuhr mit Extrapost nach Sachsens Hauptstadt und hörte dort durch Volumier das Nähere über den von diesem vorbereiteten Plan.

Dem Könige wurde mitgetheilt, es sei gerade der berühmte Bach hier in Dresden anwesend, und es werde Seiner Majestät bei Dero hohem Kunstverständniß gewiß von Interesse sein, zwei so ausgezeichnete Klavier- und Orgelspieler mit einander zu vergleichen und zu würdigen.

August stimmte zu, und es wurde ein Hofconcert angeordnet, in welchem Marchand spielen sollte, und zu welchem Bach auch eingeladen wurde.

Ersterer, der in seinem Leben den Namen Bach noch nicht gehört hatte, würdigte diesen kaum eines Blickes, setzte sich an das Instrument und phantasirte Variationen eines bekannten französischen Liedes. Er erging sich mit Geschmack und Feinheit in seinem Thema, und nachdem er glaubte, es völlig erschöpft zu haben, stand er auf und verbeugte sich. Der König rief ihm ein lautes Bravo zu, drückte ihm seine hohe Bewunderung aus, und die Hofleute waren ganz begeistert und überhäuften ihn mit Lobpreisungen. Ruhig setzte sich der Weimaraner an das Klavier, und der Pariser machte ein spöttisches Gesicht, natürlich ohne ein Wort zu sprechen. Bach fing an, — Marchand riß die Augen auf, — die Höflinge blickten nach seiner Majestät. Bach spielte weiter, — brachte zu demselben Thema noch eine Variation — eine zweite — eine dritte — eine vierte — immer eine wunderbarer als die andere, — Marchand war starr vor Staunen, — der König war ganz Ohr, — die übrige Gesellschaft traute sich kaum zu athmen. Zwölf unvergleichliche Variationen lieferte Bach noch, — König August brach in lauten Beifall aus, und die anwesenden hohen Herren waren entzückt und spendeten dem bescheidenen Johann Sebastian noch ganz anderes Lob als dem Pariser.

Es war kein Zweifel, handgreiflich lag es vor Aller Augen: Marchand war besiegt; mit dem unvergleichlichen Bach konnte er sich nicht messen, und der Glaube, daß er,

Marchand, der größte Künstler sei auf Klavier und Orgel, der war ihm gründlich zerstört und zwar für alle Zeit. Die Dresdener Künstler waren glücklich, überselig; denn wenn sie der neue „Kapellmeister und Hofvirtuose" in Zukunft verächtlich behandeln wollte, durften sie nur den Namen Johann Sebastian Bach aussprechen, um ihn bescheiden zu machen. Aber Volumier war noch nicht zufrieden; der Triumph sollte noch ein ganz anderer werden.

Auf sein Betreiben lud der sächsische Staatsminister, Graf von Flemming, die beiden Virtuosen zu einem förmlichen Turnier ein, und beide nahmen die Einladung und Aufforderung an. Volumier war überglücklich, denn er wußte, welches das Resultat sein werde, wer als Sieger aus dem Kampfe hervorgehen mußte, und je auffallender Sieg und Niederlage gemacht werden konnten, desto besser. So klug war Marchand aber auch, und mochte seine Eitelkeit auch noch so groß sein, das verhehlte er sich doch nicht, daß er hier seinen Meister gefunden, und daß die Einladung zum Wettstreit für ihn nichts Anderes bedeute als eine klar ausgesprochene, vor aller Welt constatirte Niederlage.

Graf von Flemming arrangirte ein brillantes Fest; der König hatte versprochen, dem Wettkampfe beizuwohnen und das Schiedsrichteramt zu übernehmen; eine zahlreiche, glänzende Gesellschaft von Herren und Damen fand sich ein, Bach erschien und wurde auf das Freundlichste empfangen. Jetzt flogen die Flügelthüren weit auf, Seine Königliche Majestät trat ein. Alsbald wurde mit Süßigkeiten aufgewartet, und Flemming sah schon den Augen-

blick kommen, da der König den Beginn des musikalischen Turniers verlangte, — war aber in der größten Verlegenheit, denn — der zweite Künstler war noch nicht eingetroffen. Darum schickte er einen Diener in dessen Gasthof, um ihm sagen zu lassen, daß der König seiner harre. Aber bald kam der Lakai zurück und brachte die Botschaft: „Monsieur Marchand sind bereits mit Extrapost Hals über Kopf abgereist."

Das war ein Jubel bei den Dresdener Künstlern! Das war eine Freude! Der König lachte auch recht herzlich und schickte am andern Morgen dem Weimarer Kapellmeister, der Nichts zu verschenken hatte und keine unnöthigen Ausgaben machen durfte, hundert Louisdor. Allein der Hofdiener, welcher sie zu überbringen hatte, dachte: „Er weiß ja Nichts davon, und der König erfährt es auch nicht, — ich behalte das Gold für mich." Bach erhielt nie Etwas, und erst lange Jahre nachher kam der Betrug an den Tag, als nicht mehr nachzuweisen war, wer das Geld unterschlagen hatte.



Das musikalische Duell in Dresden machte viel von sich reden, und kaum war Bach wieder in der Heimath angekommen, als er — noch in demselben Jahre 1717 — einen Ruf nach Köthen erhielt. Das war nun zwar ein kleines Städtchen, und der Übergang von Weimar dahin hatte sein Eigenthümliches; allein der Fürst Leopold von Anhalt-Köthen war in der That ein kunstverständiger und musikbegeisterter Mann, unter dessen Fürsorge und Mit-

hülfe von der geeigneten Kraft etwas Tüchtiges zu Stande gebracht werden konnte. Er stellte sich auf einen vertraulichen Fuß mit seinem neuen Kapellmeister, und Bach hatte alle Ursache zufrieden zu sein mit dem, was er in seiner neuen Stellung schuf. Das musikalische Leben in der kleinen Residenz blühte frisch auf, und an der Spitze der Strebenden standen Fürst Leopold und Sebastian Bach.

Der Aufenthalt in Köthen war im Ganzen ein recht glücklicher und gewährte dem nimmer ermüdenden Bach hohe Befriedigung; doch war es auch hier, wo des Schicksals Hand zum ersten Male dem tief fühlenden Herzen arge Wunden schlug. Im Jahre 1719 verlor Sebastian einen seiner Söhne, und es fiel ihm schwer, das bittere Leid zu tragen; sein treues Weib stand ihm tröstend zur Seite, und Fürst Leopold nahm herzlichen Antheil an seinem Wehe und suchte ihn aufzurichten. Im nächsten Jahre, als er nach Karlsbad ging, nahm er seinen Kapellmeister und Vertrauten dahin mit, und die andere Umgebung, das neue Leben, die reizende Natur und die Pläne, welche für die nächste Zeit entworfen wurden, — all das wirkte beruhigend und erheiternd auf Bach's Gemüth, und er fühlte sich wieder glücklich, als er von Karlsbad zurückkommend die Straßen Köthen's betrat und nun schnellen Schrittes nach seiner Wohnung eilte, Frau und Kinder zu umarmen. Aber welcher Gruß empfing ihn! Seine treue Gattin war vor einigen Tagen gestorben und bereits begraben. Der Brief mit der Todesanzeige kam auch in Karlsbad an, jedoch erst nach Sebastian's Abreise.

Die Vereinsamung war ihm unerträglich; die Hausfrau fehlte überall; die sechs Kinder bedurften einer Mutter; — so kam es, daß er drei Jahre nach dem Tode seiner ersten Gattin zum zweiten Male heirathete und zwar Anna Magdalena Wülkens, die Tochter eines Weißenfelsischen Hoftrompeters, welcher er bisher Unterricht im Klavier und Generalbaß ertheilt hatte. Auch mit dieser zweiten Frau lebte er sehr glücklich; in inniger Herzensgemeinschaft theilten und trugen Beide Alles miteinander. Sie verehrte ihn, den Meister der Kunst und würdigen Hausvater, von ganzem Herzen, und er liebte in ihr den sorgsam waltenden guten Geist, der ihm das Haus zum Paradiese machte. Sie beglückte ihn noch mit sechs Söhnen und sieben Töchtern, und wenn auch Bach's zwanzig Kinder selbstverständlicher Weise nie zugleich an dem väterlichen Tische saßen — als die jüngsten erschienen, waren die ältesten bereits dem Vaterhause entwachsen — so erforderte das Leben denn doch sehr bedeutende Ausgaben, und eine Vermehrung der Einnahmen mußte also stets willkommen sein.

Kurz nach seiner zweiten Verheirathung, noch in demselben Jahre 1723, meldete er sich als Cantor an die Thomasschule in Leipzig und zugleich als Organist und Musikdirector der beiden dortigen Hauptkirchen. Es wurden ihm Schwierigkeiten gemacht, da er nicht „informiren" d. h. Latein und andere Fächer unterrichten könne, sondern nur Musik, doch erlangte er die Stelle und dadurch einen erweiterten Wirkungskreis und auch größere Einnahmen. So zog er denn nach Leipzig und blieb hier

bis zu seinem Tode, noch siebenundzwanzig Jahre lang. Auszeichnungen von mancherlei Art wurden ihm zu Theil; der Herzog von Weißenfels ernannte ihn 1725 zum Herzoglichen Kapellmeister, der König August in Dresden (der Sohn des Starken) 1736 zum Königlich polnischen Hofcompositeur, und Friedrich II. lud ihn 1747 nach Potsdam ein. Hier mußte er alle Klaviere im Schlosse und die Orgeln in den Kirchen probiren und vor dem Könige darauf phantasiren, und Friedrich ehrte den Künstler, der ihm hohe Bewunderung einflößte, durch sein einfaches Auftreten und durch die temporäre Aufhebung aller und jeder Hofetikette. Beim Scheiden gab er ihm noch ein Fugenthema auf, das ihm Bach daheim in Leipzig bearbeitete, in Kupfer stechen ließ und unter dem Titel „Musikalisches Opfer“ widmete.

So wurde Sebastian geehrt und ausgezeichnet, und doch muß man sagen: Verstanden wurde er nicht. Was die Mitwelt an ihm schätzte, war seine außerordentliche Virtuosität auf Klavier und Orgel und seine Kunst des Improvisirens; allein das war nur etwas Äußerliches, das gab ihm nicht seinen bleibenden Werth. Auch seine wahrhaft immense Gewandtheit im Fugiren, welche ihn die überraschendsten Leistungen mit Leichtigkeit vollbringen ließ, ist nicht die Hauptsache, obwohl man staunend vor solchen Leistungen steht und fragt: „Wer ist im Stande, noch etwas Derartiges zu liefern?“ Sein erstes und größtes Verdienst ist die Vergeistigung der Kunst, und vielleicht läßt sich dies gerade an der Fuge am leichtesten verstehen. Sie ist bei ihm kein theoretisches

Kunststück mehr, sondern die vielstimmige Wiederholung desselben Gedankens, desselben Gefühles, bis der Hörer davon tief ergriffen, erschüttert wird.

Nach all jenen ehrenvollen Auszeichnungen folgten aber schwere, sehr schwere Tage für den Meister. Schon als Knabe hatte er — hauptsächlich durch das nächtliche Notenschreiben — seine Augen übermäßig angestrengt; die Sehkraft nahm jetzt in erschreckender Weise ab; er ließ sich zweimal operiren, jedesmal ohne den gehofften Erfolg; schließlich wurde er vollständig blind. Noch ein halbes Jahr siechte er dahin, dann entschlief er — am 28. Juli 1750.



Unter Sebastian's Söhnen und Enkeln war noch eine stattliche Schar talentvoller, ausgezeichneter Musiker; aber da die Mitwelt den Heros der Tonkunst nicht verstanden hatte, wurde er auch bald vergessen, sein Name nicht mehr genannt, seine Werke lagen im Staub begraben. Schelble, der Stifter des heute noch in herrlichster Blüthe stehenden Cäcilienvereines in Frankfurt a. M., war in Süddeutschland einer der Ersten, die auf den alten, längst vergessenen Bach aufmerksam machten und seine Werke wieder zur Aufführung und Anschauung brachten.

Im Frühjahre 1729 hatte Bach seine über allen Vergleich erhabene „Matthäus-Passion“ in Leipzig zur Aufführung gebracht; dann ruhte sie — ein volles Jahrhundert lang! Der geniale Mendelssohn hatte die Partitur in Berlin aufgefunden und, ihre Herrlichkeit er-

kennend, die Directoren in Berlin und Frankfurt zur Einstudirung veranlaßt. Am 6. April 1829 kam das Werk unter Leitung Zelter's in der Singakademie, am 2. Mai desselben Jahres unter Schelble in Frankfurt zur Aufführung. Der Cäcilienverein daselbst läßt nicht leicht drei Jahre vergehen, ohne dies Oratorium aufzuführen, — und in der That, nur ein wiederholtes, nicht ermüdendes Durcharbeiten dieser Schätze läßt ihren wahren Werth erkennen. Dieser Genuß will verarbeitet sein!

Der Contrapunkt setzt bekanntlich Melodie zu Melodie, während der harmonische Satz Accorde aneinanderreiht, meist um einer einzelnen hervortretenden Melodie eine Grundlage zu geben. Nach der Seite des Contrapunktes hin bezeichnen nun die Namen Händel und Bach das Höchste, was in Musik geleistet worden ist. Dabei ist Händel der mehr ins Große Arbeitende, der überall echt Gesangmäßige, deßhalb Populärere; Bach der mehr ins Kleinste Ausarbeitende, der zuweilen dem Gesange Instrumental-Passagen zumuthet, aber in der Vielseitigkeit seiner Combinationen eine Tiefe des Inhaltes entfaltet, die es möglich macht, daß ein ganzes Menschenleben an das Studium dieses Meisters gewendet werden kann, und man immer neue, ungeahnte Schönheiten entdecken wird. Aber freilich — studirt will er sein. Wer, selbst in den Werken der besten Meister nachbachischer Zeit erzogen, von ungefähr einmal an Bach kommt, wird befremdet sein; wird höchstens, ist er selbst tief genug angelegt, ahnen, daß hier Etwas dahinter steckt. „Bach hatte keine Melodie," hört man oft sagen. Allerdings findet

man selten eine, so zu sagen, auf der Oberfläche schwimmende Melodie; selbst in den Arien seiner Cantaten, Passionen und dergleichen setzt er der Singstimme meist außer den eigentlich „begleitenden" Stimmen noch eine „obligate" (selbstständige, alternirende) entgegen, eine Solo-Violine, Hoboe zc. In seinen Chören, Klavier-, Orgel- und Orchesterwerken gibt es fast gar keine „begleitenden" Stimmen. Aber eben weil die Melodie bald da, bald dort mehr hervortritt, oft drei, vier Stimmen zugleich Melodien haben, die gehört sein wollen, eben deßwegen ist Bach schwer zu verstehen.

Was nun die eigentliche Kunst des Contrapunktes (der melodischen Combinationen) betrifft, so ist er darin bis heute unübertroffen. Wenn er im Einleitungschor der „Matthäus-Passion" Stimme zu Stimme sich aufthürmen läßt, bis Doppelchor und Doppelorchester beisammen sind, und nun einen besonderen Soprandhor über all dieses Tongewirre ruhig seinen Choral: „O, Lamm Gottes" anstimmen läßt; — wenn er im Crucifixus der „Hohen Messe" die Contrabässe zwölfmal dieselbe Figur von vier Takten wiederholen und dazu den Chor in immer neuen harmonischen und melodischen Figuren sein Crucifixus seufzen läßt; wenn er in den Orgelfugen und den 48 Fugen des „Wohltemperirten Klavieres" das Thema in immer neuen Zusammenstellungen, Verschlingungen, mit neuen Gegensätzen erscheinen läßt; — wenn er in der „Kunst der Fuge" zwei Fugen von der ersten bis letzten Note umkehren (!) kann, — so hat ihn all diese Meisterschaft in der Handhabung der Mittel

nie gehindert, sich mit der größten Freiheit zu bewegen; im Gegentheile, er mochte in seiner Freiheit alles Mögliche machen wollen, so konnte er es!

Moritz Hauptmann, von 1842 bis zu seinem Tode 1868 würdiger Nachfolger Sebastian's als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, guter Componist und trefflicher Theoretiker, dessen gesammelte „Briefe" eine wahre Fundgrube musikalischer Weisheit sind, spricht sich so aus: „Wenn unsere jungen Leute, die sich um Genialität abrackern und es nicht tief und dunkel genug herausbringen können, nur einzusehen vermöchten, wie tief ihr Höchstes unter etwas ganz Gewöhnlichem, das klingt und sich erhalten hat, steht. — Daß die Jungens nicht ordentlich fleißig sein wollen, sich zu gut halten zu arbeiten, damit der Blüthenstaub ihrer Genialität nicht verwische, das ist der Jammer, und eben darum wird's nichts Echtes und bleibt Dilettanterei, wie alle Künstlerschaft ohne den güldenen Boden des Handwerks, auf welchem die Alten ihre Bauten so sicher aufführten, daß sie stehen bleiben, auch wenn die Mode eine ganz andere geworden ist. So ein gottbegnadeter Handwerker war Sebastian Bach, der immer nur Ordentliches machen wollte und doch immer Außerordentliches machte. Wäre es aber nicht Ordentliches zugleich gewesen, so wäre es untergegangen, und wir wüßten Nichts davon und könnten sein Außerordentliches jetzt nicht erkennen; es wäre im Unordentlichen verloren gegangen."

In Beziehung auf Klavierspiel kann man Bach den Begründer des geordneten Fingersatzes nennen; namentlich

ist durch seine Werke der Gebrauch des Daumens und kleinen Fingers als den andern ebenbürtig nöthig geworden. — Als Orgelspieler mag er auch der größte aller Zeit gewesen sein. Man rühmt Händel's Pedalspiel; seine hinterlassenen Werke, namentlich die Orgelconcerte, bieten Nichts, was auf eine selbständige Behandlung des Pedales schließen läßt. Bei Bach ist die Pedalstimme so selbständig für sich bestehend wie jede andere. Der Erste ist Bach allerdings nicht, der sie so behandelt; aber durch ihn ist diese Behandlung zu dauernder Geltung gekommen.

Bach's Configuren erscheinen leicht als bloßes Fingerspiel; sie schließen sich keiner Moderichtung an; Bach wird nie oder nur sporadisch „Mode" werden. Seine Werke sind auch zu seiner Zeit nicht Mode gewesen; wie sie aber alle Moden nun mehr denn anderthalb Jahrhunderte überdauert haben, — so wird noch manches Jahrhundert mit seinen Moden dahingehen und Bach wird bleiben.





Christoph Willibald Ritter von Gluck.

„Prinz Eugenius der edle Ritter" hatte einen Büchsenspanner, Alexander Gluck, und dieser war längst versprochen mit seiner Braut Walburga und hätte gerne Hochzeit gemacht, — es fehlte nur an einer geeigneten Stellung zur Gründung eines behaglichen Hausstandes. Endlich fand sich die Gelegenheit; Gluck ward Förster in Weidenwang in der bayrischen Oberpfalz nahe der böhmischen Grenze, führte seine Braut heim, und hier ward ihm auch ein Jahr später, am 2. Juli 1714, sein Sohn Christoph Willibald geboren. Später folgte ein zweiter Sohn Anton; aber die ersten Jahre der Ehe waren noch wechselvoll und unruhig. Schon 1717 siedelte Vater Gluck nach Böhmen über und bekleidete hier verschiedene Stellen, bis er endlich als Förster des Fürsten von Lobkowitz eine dauernde Anstellung und festen Wohnsitz fand.

Die Kinder wurden, wie das die Verhältnisse mit sich

brachten, sehr bescheiden und anspruchslos erzogen; für ihre geistige Ausbildung that jedoch der Vater Alles, was irgend in seinen Kräften stand. Von seinem zwölften Lebensjahre an besuchte der älteste Sohn das Jesuitenseminar des benachbarten Städtchens Kommotau und erwarb sich hier eine Gymnasialbildung, wie sie in damaliger Zeit ein kleiner Ort zu bieten vermochte. Der Knabe zeigte aber auch Neigung und Talent zur Musik und erhielt darum nicht nur Unterricht im Gesang, sondern auch auf der Violine, im Klavier- und Orgelspiel und wurde bald eine recht brauchbare Kraft bei den musikalischen Aufführungen in der mit dem Seminar verbundenen Ignatiuskirche. Als er achtzehn Jahre alt war, ging er (1732) nach Prag, dort seine wissenschaftlichen Studien fortzusetzen und sich zugleich in der Musik weiter auszubilden. Die altberühmte Königsstadt bot ihm natürlich ganz andere Hülfsmittel, viel großartigere Gelegenheit zu seiner allseitigen Vervollkommnung als das kleine Kommotau, und begeistert warf er sich in die Arbeit und machte täglich größere Fortschritte in Wissenschaft und Kunst.

Zwar stand ihm ein fataler Umstand hindernd im Wege — der Mangel an äußeren Mitteln, denn was ihm sein Vater an Geld mitgeben und schicken konnte, war sehr wenig, und schließlich hörten die Sendungen ganz auf; allein das beirrte den strebenden Jüngling nicht, er wußte immer Etwas zu verdienen, und war es nicht Viel, so war es Wenig, es reichte doch für seinen Unterhalt. Er wirkte bei Concerten mit, ertheilte Unterricht im Gesange, auf der Violine und dem Violoncello, und wenn es nicht anders

ging, scheute er sich auch nicht, hier und da in der Nachbarschaft einmal zum Tanze aufzuspielen. Was er dafür erhielt, auch das war ehrlich verdient.

Die Böhmen sind bekanntlich ein überaus musikalisches Volk, und als Gluck erst einmal in den Familien des kunstsinnigen hohen Adels bekannt geworden war, fehlte es ihm nicht mehr. Seine Gesammtbildung befähigte ihn ja, sich auch in diesen Kreisen zu bewegen, und als er vier Jahre später (1736) zu seiner weiteren Ausbildung nach Wien ging, war ihm um sein Fortkommen nicht mehr bange. Der Wiener Adel kannte das goldene Wort: Noblesse oblige, und der Fürst von Lobkowitz nahm den vielversprechenden Sohn seines Försters in seinen eigenen Palast auf, überhob ihn so jeder anderen Sorge und ließ ihm nur die eine — für seine Studien.

Bei einer Abendgesellschaft im Lobkowitzischen Hause hörte der lombardische Fürst von Melzi den jungen Gluck spielen und singen, und alsbald war sein Entschluß gefaßt. „Bei Ihrem Talente," sprach er, „dürfen Sie nicht länger hier in Wien zaudern; Sie müssen nach Italien gehen, unter einem großen Meister studiren. Ich ernenne Sie zu meinem Kammermusikus, Sie gehen mit mir nach Mailand und bilden sich dort unter dem großen Samartini aus." Und es geschah also. Gluck genoß den Unterricht des berühmten Organisten, Tonsetzers und Kapellmeisters Battista Samartini; die Wissenschaft gab er auf, der Kunst aber widmete er sich mit der ganzen Begeisterung eines reich talentirten Jünglings, und nach vierjährigem Fleiße und tüchtiger Arbeit war er so weit, selbst als Opern-

componist auftreten zu können. Der an Operntexten überaus fruchtbare Metastasio hatte auch ihm den Text geliefert, und 1741 kam Gluck's erste Oper „Artaserse" in Mailand zur Aufführung. Sie fand allseitigen lebhaften Beifall, der Componist wurde der Mann des Tages, und von allen Seiten — Venedig, Turin u. s. w. — kamen Bestellungen auf Opern, — der Fürst von Melzi konnte stolz sein auf seinen Schützling.

In den nächsten vier Jahren schrieb Gluck noch sieben große Opern, die alle mit rauschendem Beifall aufgenommen wurden, ihm viel Geld eintrugen und seinen Ruhm weithin verbreiteten, so daß im Jahre 1745 sogar von London durch Lord Middlesex das Ersuchen an ihn gelangte, er möge nach Englands Hauptstadt kommen und eine Oper für das Haymarket-Theater schreiben und dort zur Aufführung bringen.

Eine so ehrenvolle Einladung war nicht abzuweisen; Gluck reiste von Turin, wo er sich gerade aufhielt, über Paris nach London und brachte da im Januar 1746 seinen „Sturz der Giganten" (La Caduta de' Giganti) auf die Bühne. Der Beifall, welchen er damit gewann, war jedoch seinen Hoffnungen durchaus nicht entsprechend; man applaudirte zwar, aber im Ganzen blieb das Publikum doch kalt, und die Aufführung des Stückes war kein Ereigniß. Gluck ließ nun die ursprünglich für Cremona geschriebene Oper „Artamene" folgen, und dieser gelang es besser, die Zuschauer und Hörer zu ergreifen; allein es fehlte doch der Alles unwiderstehlich mit fortreißende Erfolg, wie ihn Händel mit seinen Oratorien errungen hatte. Dieser

große Meister, der damals bereits auf dem Gipfel seines Ruhmes stand — Messias, Israel in Ägypten zc. hatten seine Stirne schon mit unvergänglichem Lorbeer geschmückt — Händel war auch gar nicht zufrieden mit dem, was er von Gluck zu hören bekam. „Da schreibt mein Schuhputzer einen besseren Contrapunkt, als Der," soll er gegen einen musikalischen Freund geäußert haben; er hatte selbst zwanzig Jahre Opern geschrieben und fand das, was er so gerne daraus gemacht hätte, durchaus nicht in seines deutschen Landsmannes Arbeiten. Daß der Schöpfer des „Judas Makkabäus" sich ziemlich wegwerfend über Gluck äußerte, benimmt diesem Nichts an seinem Werthe; er war neunundzwanzig Jahre jünger als Händel, war noch in seinem Ringen begriffen, hatte sich noch nicht aus den Banden des alt Hergebrachten losgerissen; seine Opern von damals sind untergegangen und haben kein besseres Schicksal verdient; sie gehören nur noch der Geschichte an — gerade so wie Händels „Florindo", „Daphne" und andere Arbeiten einer Zeit, in welcher er noch auf den breitgetretenen Wegen des Hergebrachten wandelte. Der Meister Händel konnte dem Suchenden Gluck kein Lob spenden; erst drei Jahre nach Händel's Tode war Gluck selber Meister geworden, als er 1762 seinen „Orpheus" zur Aufführung brachte. Die Stellung der beiden Heroen zu einander ist also eine ganz naturgemäße, und Gluck, welcher in London verschiedene Oratorien Händel's hörte, ward von diesen tief ergriffen; sie machten es ihm immer klarer, was das musikalische Drama leisten müsse, und dankbar gedachte er dessen, was er durch Anhören jener

Oratorien gelernt. — Der Aufenthalt in London war von unschätzbarem Werthe für den Begründer der neueren Oper.



Ein Componist Rameau in Paris beschäftigte sich ebenfalls mit der Umgestaltung der Oper, und Gluck machte die Reise nach Frankreichs Hauptstadt, um zu hören, was dieser Reformator zu Stande gebracht. Dann fuhr er von London nach Hamburg und von hier nach Dresden, wo er mit einem sehr anständigen Gehalte in der königlichen Kapelle angestellt wurde. Noch nicht lange war er da, als bei ihm die Nachricht von dem Tode seines Vaters eintraf, und er nach dessen bisherigem Wohnort eilen mußte, um die Erbschaftsangelegenheiten zu ordnen. Nachdem er diese erledigt hatte, kehrte er nicht nach Dresden zurück, sondern ging wieder nach Wien, das ihn mehr anzog.

Mitten unter seinen neuen Compositionen traf es sich, daß er Marianna, die Tochter des reichen Bankhalters und Großhändlers Pergin, kennen lernte, die einen so tiefen Eindruck auf ihn machte, daß er sich entschloß, sie zur Frau zu nehmen. Marianna war damit wohl einverstanden und wünschte nichts Besseres, aber der Vater sprach: „Nein! Die Tochter des reichen Pergin braucht nicht die Frau eines Musikus zu werden. Da giebt es doch noch andere Leute!" Und damit war vorläufig der Beiden Schicksal entschieden. Gluck fühlte sich in hohem Grade unglücklich und reiste, um sich zu zerstreuen, 1749 nach Italien, wo er seine Oper „Telemacco" zur Aufführung brachte.

Bereits im folgenden Jahre schrieb ihm seine Verlobte, daß ihr Vater gestorben sei, und Gluck eilte nach Wien und hielt am 15. September Hochzeit mit seiner Marianna. Sie war ihm eine treue und würdige Lebensgefährtin, von mehr als gewöhnlicher Bildung; sie schmückte ihm das Leben durch ihre Liebe und wußte zu schätzen, welches Kleinod sie in ihrem Manne besaß. Da die beiden keine Kinder bekamen, nahmen sie später eine verwaiste Nichte, Maria Anna Gluck, zu sich ins Haus und erzogen sie wie ihr eigenes Kind. Sie war eine holde Erscheinung, die durch ihr Äußeres, ihre ungemeinen geistigen Fähigkeiten, ihr hervorragendes musikalisches Talent und ihr theilnehmendes, liebewarmes Herz Jeden gewann, der mit ihr zusammentraf. Voll kindlicher Liebe und Dankbarkeit begleitete sie ihre Adoptiveltern auf allen ihren Reisen und war der gute Engel, der ihr Leben heiter und schön machte.

Im ersten Jahre der Ehe, 1751, reiste Gluck mit seiner Frau, die überhaupt nie von seiner Seite wich, nach Neapel; 1754 machte ihn die Kaiserin Maria Theresia mit einem Gehalte von jährlich 2000 Gulden zu ihrem Hofkapellmeister, und 1756 ernannte ihn, als er seine Oper „Antigone“ in Rom zur Aufführung brachte, der Papst zum „Ritter vom goldenen Sporn“. Diese Standeserhöhung scheint ihm viele Freude gemacht zu haben, denn von da an nannte und unterschrieb er sich stets: Ritter von Gluck. War er in Wien, so war sein Haus der Sammelplatz ausgezeichneter Künstler und Gelehrten, und seine Frau — die ja die reichen Mittel

dazu mitgebracht hatte — ließ es sich nicht nehmen, die freundliche holde Wirthin zu sein. Von dem Jahre 1756 bis 1760 erschien fast gar Nichts von ihm; aber er arbeitete doch fleißig, studirte Literatur, vertiefte sich namentlich in Klopstock und wurde nach und nach klar über das, was der Oper Noth that. Zwar lieferte er noch einige Gelegenheitsarbeiten, die in dem bisherigen Style componirt waren — so z. B. das große Ballet: „Don Juan", — aber am 5. Oktober 1762 ward in Wien „Orfeo ed Euridice" aufgeführt, und mit dieser Oper brachte Gluck das Resultat seines Grübelns und Forschens, seiner Studien und Arbeiten den erstaunten Zuhörern zur Anschauung; mit diesem Werke hatte er eine ganz neue Bahn eingeschlagen und entschieden mit dem Alten gebrochen.

Die italienische Oper damaliger Zeit bot dem Auge des Publikums ein buntes, prangendes Bild effectvoller Scenen und dem Ohre eine Sammlung leicht verständlicher, ansprechender Melodien, die den Künstlern Gelegenheit gaben, ihre Virtuosität (namentlich auch in Coloraturen) zu zeigen. Daran aber dachten die Componisten selten, die Handlungen und die Charaktere der auftretenden Personen auch durch die Musik zu erläutern und zu individualisiren, die Situationen durch die Macht der Töne zu beleben und zu illustriren; die Opern hatten im Allgemeinen die größte Ähnlichkeit mit einander, und es kam wiederholt vor, daß ein Componist, wenn er einen passenden Text gefunden hatte und bald mit der Arbeit fertig sein wollte, sich mit einem Collegen zu gemeinsamem Werke

verband in der Weise, daß der eine den ersten und zweiten Act der Oper componirte, während der andere zu gleicher Zeit die letzte Hälfte in Musik setzte. Warum auch nicht? Es galt ja nur, schöne Melodien zu schaffen und den Sängern und Sängerinnen musikalische Kunststückchen zurecht zu machen. Oper und Concert unterschieden sich sehr wenig von einander.

Die Franzosen hatten sich bereits einiger Maßen über dieses Niveau erhoben, und namentlich der obgenannte Rameau gab dem Orchester schon eine ganz andere Bedeutung; allein all das war ein Nichts im Vergleiche zu dem, was Gluck leistete. Das Eindringen des Sängers Orpheus in die Unterwelt, um seine verstorbene Gemahlin Eurydice wieder zurück zu erflehen, war ein nahe liegender Gegenstand für die Librettoschreiber des vorigen Jahrhunderts, schon vielfach in Musik gesetzt worden und hatte den Zuschauern und Zuhörern immer einen angenehmen Zeitvertreib geboten; Gluck's Musik aber packte die Hörer, ergriff und erschütterte sie. Er vereinigte Dichtung und Musik zu einem Kunstwerke. „Ich glaube," sagt er selbst, „die Musik muß für die Poesie dasjenige sein, was die Lebhaftigkeit der Farben, und was eine glückliche Mischung von Licht und Schatten für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung ist." —

Tobend wehren die Erinnyen und Schreckgestalten dem flehenden Orpheus den Eingang zur Unterwelt; in wunderlieblichem Sange fleht der betrübte Gatte um Einlaß. Wieder beginnt der infernalische Chor und zwischenein hört man das von dem Orchester dargestellte Bellen

des Cerberus. Aber immer dringender, immer hinreißender wird des Sängers Lied, und immer mehr wird der Furien Widerstand gebrochen, bis sie nicht ferner widerstehen können und dem Flehenden den Eintritt gewähren. Ein Hauptverdienst Gluck's ist es, den handelnden Chor in die Oper eingeführt zu haben; gleich in „Orpheus" zeigte es sich, wie mächtig dadurch die Musik zu wirken im Stande sei.

Das Stück ward in Wien unzählige Mal gegeben, und der Beifall wuchs von Tag zu Tag, die Zahl der Anhänger und Verehrer des Meisters vergrößerte sich fortwährend, und selbstverständlich erwachten auch Neid und Mißgunst. Doch das störte den Reformator der Oper nicht; er war sich ja dessen vollkommen klar, daß er mit der Vergangenheit gebrochen hatte. Seinen „Orpheus" nannte er auch nicht „Opera seria", welcher Name bisher gebräuchlich war, sondern „Dramma per Musica", und in der zwei Jahre später zur Aufführung gelangenden Oper „Alceste" ging er in der von ihm beschrittenen Bahn noch energisch weiter. Das Libretto — Alcestis, die Gemahlin des Königs Admetus, weihet sich freiwillig dem Tode, da die Götter verheißen haben, ihrem Gemahle das Leben zu erhalten, wenn ein Anderer für ihn zu sterben bereit sei; sie wird aber später von Herkules wie der aus dem Tartarus erlöst — hielt sich im Rahmen des gleichnamigen Trauerspieles von Euripides und bot Gluck Gelegenheit, seine Grundsätze zur Geltung zu bringen. Wahrhaft Kunstverständige waren denn auch der Ansicht, die neue Oper sei ein so großartiges Werk, daß erst künftige Ge-

schlechter im Stande sein würden, es nach seinem ganzen Werthe zu schätzen.

1769 folgte Gluck's dritte Oper des neuen Styls „Paride ed Elena“, und wenn dieses Werk auch weniger dramatische Handlung enthält, weniger effectvolle Situationen bietet, als Alceste und namentlich Orpheus, so gab es dem Componisten andrerseits Veranlassung, seine Kunst auf einer noch höheren Stufe der Leistungsfähigkeit zu zeigen; er bewies hier, daß die Musik nicht nur im Stande sei, große Handlungen und Scenen lebendiger und eindrucksvoller zu machen, sondern auch geeignet und fähig, Seelenstimmungen und Seelenkämpfe zu schildern, und dem Hörer fühlbar zu machen, was nicht durch Worte ausgedrückt war.



Aber das Opernpublikum damaliger Zeit war zu einem großen Theile noch nicht reif für solches Verständniß und solche Genüsse; die Menge wollte durch leicht faßliche Melodieen unterhalten sein, und nur die wirklich musikalisch Gebildeten wußten Gluck's hervorragende Leistung in „Paris und Helena“ zu schätzen. Im Ganzen war der Beifall, den die beiden letztgenannten Opern erlangten, durchaus nicht den Erwartungen des Meisters entsprechend. Sein Freund, Bailly du Rollet, Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, erinnerte ihn daran, daß man ja auch in Frankreich an einer derartigen Umgestaltung der Oper arbeite, und daß darum Paris, allwo schon Mancherlei in dieser Richtung geschehen, wahrscheinlich ein viel

günstigerer Boden für solche Reformbestrebungen sei, als Wien. Es sei aber auch durchaus nöthig, meinte er, daß eine wirkliche, gehaltvolle Tragödie die Textunterlage der Oper bilde, schlug dazu Racine's „Iphigénie en Aulide" vor und erbot sich, selbst den Text zu bearbeiten und compositionsmäßig einzurichten. Gluck war mit Allem zufrieden und ging an die Arbeit.

In Paris traute man dem deutschen Componisten nicht; Rameau und Andere hatten schon Viel gethan, und man glaubte nicht, daß sich der Wiener mit solchen Koryphäen werde messen können; es gab Schwierigkeiten, bis sich eine ehemalige Schülerin Gluck's ins Mittel legte, mit Einem Schlage alle Bedenken beseitigte und alle Schwierigkeiten hob. Diese einflußreiche Schülerin war niemand Geringeres, als die Gemahlin des Dauphin, früher Erzherzogin von Österreich, Marie Antoinette, die zwanzig Jahre später ihr Leben auf dem Blutgerüste lassen mußte.

Im Herbste 1773 siedelte Gluck nach Paris über, um seine Oper einzustudiren, hatte aber viel Last und Plage, bis er damit zu Stande kam, denn Sänger, Sängerinnen und Orchestermitglieder besaßen lange nicht den Grad musikalischen Verständnisses und solider Schulung, den er verlangte; dafür aber desto mehr Eitelkeit, Selbstzufriedenheit und Eigensinn. Aber auch darüber ward Gluck Herr; nie ermattende Energie, zähe Festigkeit und hier und da glücklich angebrachte Derbheit halfen über jedes Hinderniß hinweg, und am 19. April 1774 kam „Iphigenia" zur Aufführung.

Der Erfolg war anfangs kein durchgreifender; aber mit jeder neuen Aufführung mehrten sich die Anhänger und Bewunderer Gluck's, und namentlich der Hof und der ganze Adel standen auf seiner Seite. Mit Heftigkeit trat die Partei derer gegen ihn auf, welche bisher die anerkannten Meister und Tonangeber waren, und es entspann sich ein lebhafter Streit für und wider in der Tagespresse. Gluck brachte auch seinen Orpheus und seine Alceste in neuer Bearbeitung in Paris auf die Bühne, der Streit seiner Anhänger und Widersacher wurde noch um so größer, aber die ersteren mehrten sich mit jeder Aufführung. Was bis dahin noch nie vorgekommen war, das Unerhörte erlebte man jetzt: der hohe Adel drängte sich zu Gluck's Proben und wohnte mit Theilnahme der Einübung seiner Oper bei; mit Ehren überhäuft kehrte Gluck nach Wien zurück. Hier wurde er mit einer neuen Auszeichnung empfangen — er erhielt den Titel: Kaiserlich Königlicher Hof-Compositeur.

In Wien beschäftigte er sich, die Oper „Roland" von Quinault zu componiren. Als dies seine Gegner in Paris erfuhren, veranlaßten sie den Italiener Piccini, einen recht talentvollen Componisten, denselben Text in Musik zu setzen; sie hofften, Gluck vielleicht so am leichtesten zu vernichten. Allein das war nicht der Fall, aber etwas Anderes, bisher auch noch nicht Dagewesenes: das ganze musikalische Paris theilte sich in zwei feindliche Lager, — hie „Gluckisten", hie „Piccinisten" — die einander mit allen Waffen der unbarmherzigsten Kritik, des bittersten Spottes und beißender Ironie bekämpften.

In allen Weinstuben, in Kaffeehäusern, bei Privatgesellschaften, auf Bällen, überall machten sich die beiden Parteien geltend, geriethen an einander und maßen ihre Waffen. Alle Zeitungen brachten Spottgedichte, Verläumdungen, höhnische Ausfälle; in Wirthshäusern kam es oft zu heftigen Scenen, — und dieser Zustand dauerte über vier Jahre lang!

Gluck selbst erlebte in dieser Zeit einen herben Verlust; seine Adoptivtochter, die in Paris durch ihre Talente Bewunderung hervorgerufen hatte und von der Kaiserin Maria Theresia mit ganz besonderer Freundlichkeit und Herzlichkeit gehegt wurde, starb am 21. April 1776; das Haus verlor seinen schönsten Schmuck. —

Verschiedene Male war der Meister zwischen Paris und Wien hin und her gereist und hatte seine „Armide“ zur Aufführung gebracht; im November 1778 kam er wieder an die Ufer der Seine, um eine neue Oper „Iphigénie en Tauride“ einzustudieren, und diese ging am 18. Mai 1779 über die Bühne. Jetzt war Gluck's Sieg entschieden; der Triumph war vollständig, ganz Paris war hingerissen von der Herrlichkeit und Großartigkeit dieser Musik, und Piccini selbst erklärte, der Lorbeer gebühre dem Deutschen; er könne ihm denselben nicht streitig machen. Der Enthusiasmus der Pariser wuchs mit jeder Vorstellung, und obwohl die unversöhnlichen unter den Piccinisten ihren Meister so lange bestürmten, bis auch seine „Iphigénie en Tauride“, welche recht gelungen war, die er aber selbst zurückziehen wollte, doch noch im Januar 1781 zur Aufführung kam, — so war jetzt das Urtheil nicht

mehr zu bestechen. Paris hatte gesprochen, und so anerkennenswerth auch des Italieners Leistung war, mit dem Werke Gluck's konnte sie doch nicht rivalisiren.

Leider brachen schon im Jahre 1780 körperliche Leiden über den Vielgefeierten herein; er ging nach Wien zurück, seine Gesundheit ward immer hinfälliger. Jahr um Jahr trug er sich mit seinen Gebrechen; Marianna war seine treue, nie ermattende Pflegerin. Materielle Sorgen hatten die Beiden in ihren alten Tagen nicht; abgesehen davon, daß die Frau ein sehr bedeutendes Vermögen von ihrem Vater her besaß, bezog Gluck einen anständigen Gehalt vom Wiener Hofe, dreitausend Franken jährlich vom Könige von Frankreich und hatte für seine Opern selbst sehr große Honorare erhalten. Er konnte sich daher auch bis an seines Lebens Ende die Freude gönnen, ausgezeichnete Männer in seinem Hause auf der „Alten Wieden" um sich zu versammeln und Gäste bei sich zu sehen. So hatte er auch am 15. November 1787 ein paar Freunde zu Tische bei sich und fuhr dann mit seiner guten Marianna ein wenig in die freie Luft. Plötzlich fühlt er Beängstigung, — man kehrt schnell um, — ein Schlaganfall raubt ihm das Bewußtsein, — in wenigen Stunden ist er todt.

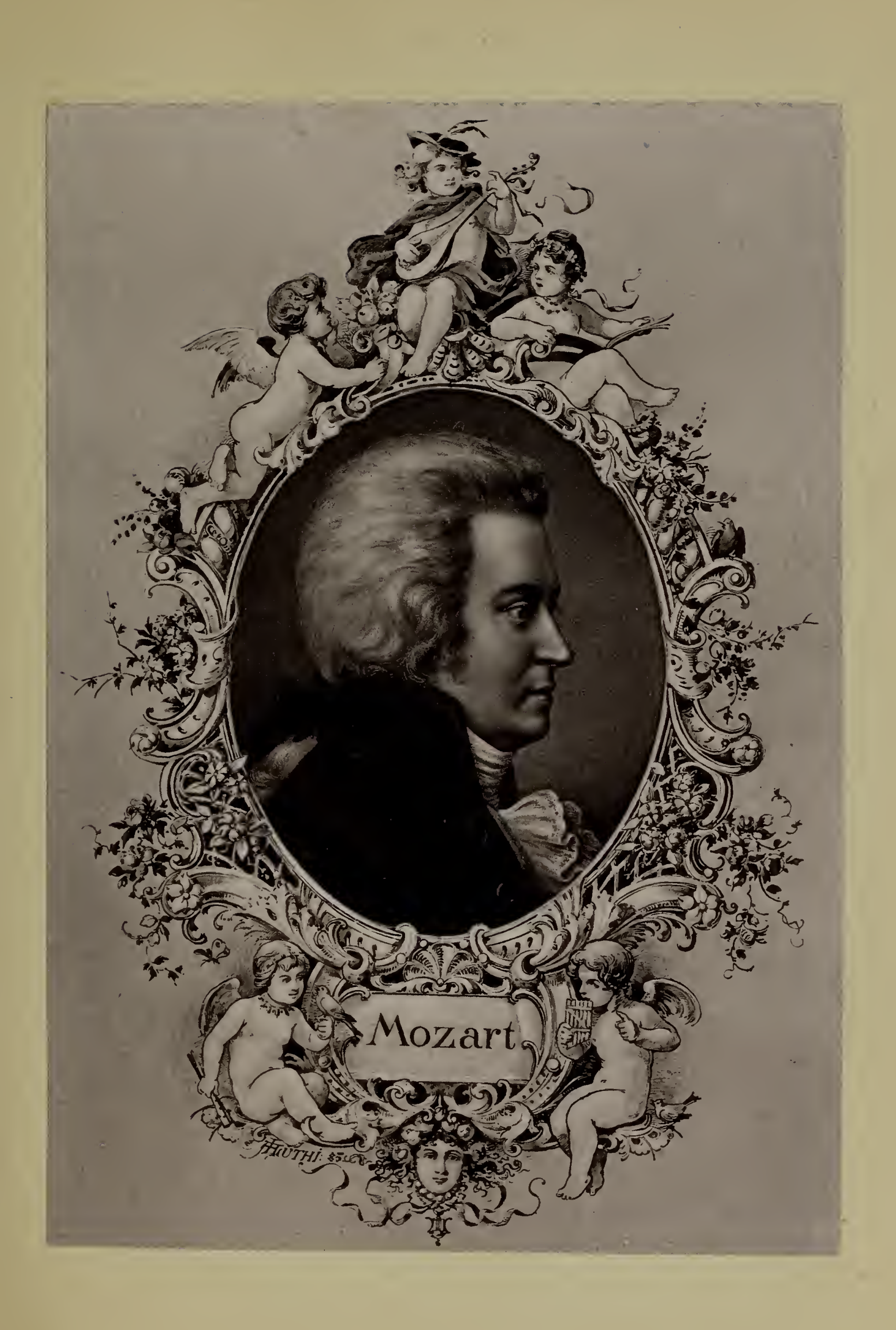


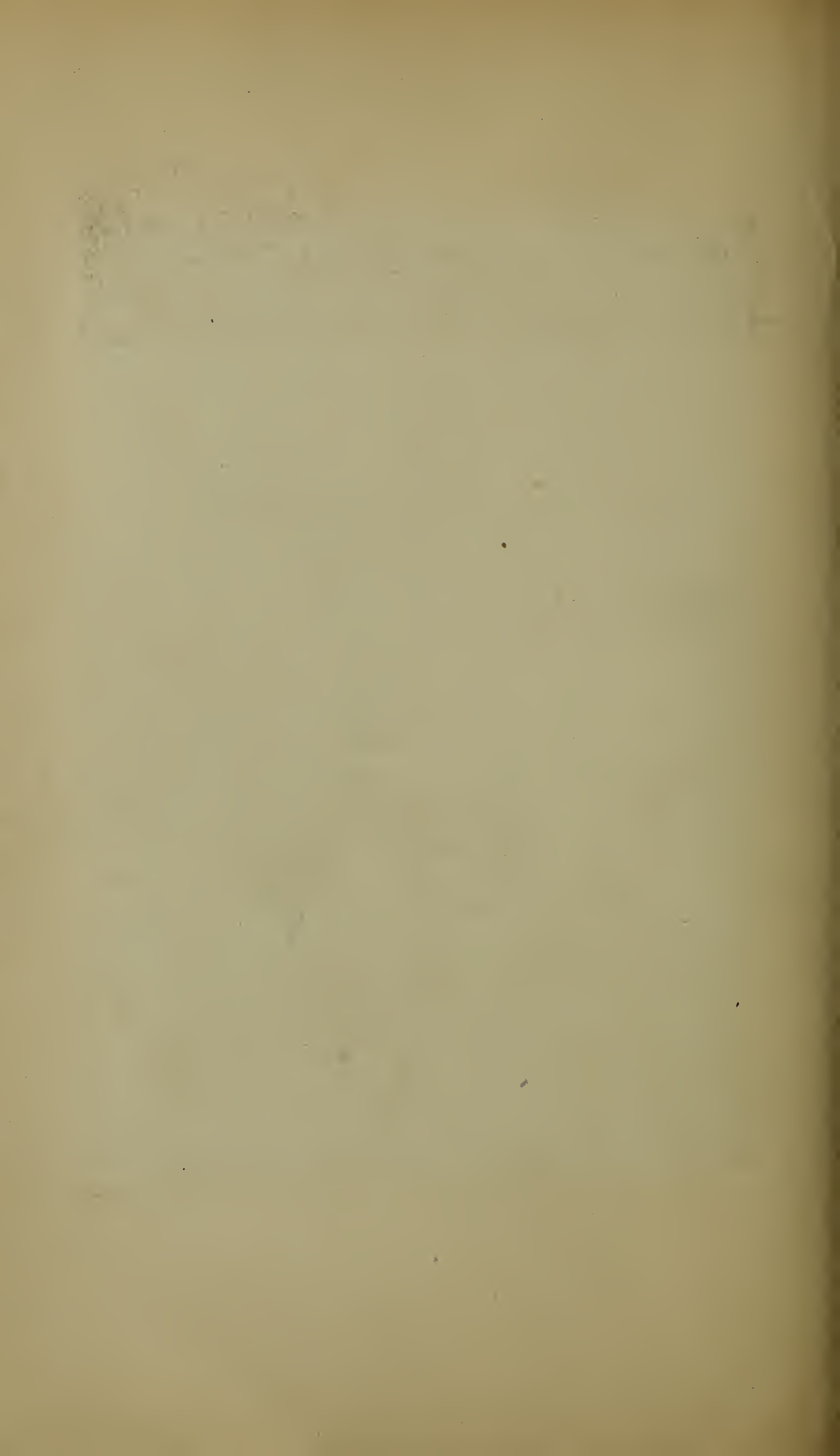
Was Gluck in die Reihe der ersten Meister stellt, ist seine entschieden reformatorische Thätigkeit auf dem Gebiete der Oper. Seine bedeutende Erfindungskraft reicht nicht an die eines Mozart oder Schubert; aber daß durch die Oper von Anfang bis Ende ein dramatischer

Zug zu gehen habe, daß eine Charakteristik der Personen, der Scenen, des Einzelnen anzustreben sei: das hat Gluck erkannt, ausgesprochen und in hohem Grade verwirklicht. Doch hüte man sich vor der Übertreibung, als habe vor Gluck Niemand je an „charakteristische" Musik gedacht. Abgesehen davon, daß für den musikalisch Empfindenden jedes musikalische Meisterwerk an und für sich charakteristisch ist, war jene Forderung seit Jahrhunderten von Einzelnen immer aufgestellt worden; und in welches Extrem man zuweilen damals schon gerieth, beweist der Umstand, daß Buxtehude in sieben Klaviersätzen „die sieben Planeten" darstellte.

Aber es waren dies lauter Einzelheiten. Gluck hat die Forderung dramatischer Charakteristik nicht nur energisch und als Princip a u s g e s p r o c h e n, sondern er hat dies Ideal auch verwirklicht und ist dabei — mochte er sich noch so sehr bemühen, „zu vergessen, daß er Musiker sei" — doch stets Musiker geblieben. Dadurch ist er bahnbrechend geworden für die weitere Entwicklung der dramatischen Musik.




Mozart





Wolfgang Amadeus Mozart.

Der Buchbindermeister Mozart in Augsburg hatte einen Sohn Leopold, aus dem er einen Advokaten machen wollte; das Studium der Rechtswissenschaft bahnte ja den Weg zu einer sicheren und sorgenfreien Stellung im Staatsdienst. Allein zum Studiren gehörte Geld, und daran hatte Meister Mozart keinen Ueberfluß. Deßhalb ließ er seinen Leopold auch in Musik unterrichten und sorgte namentlich dafür, daß er tüchtig im Violinspiel wurde. „Damit," sprach er, „kannst du dir während deiner Studienzeit einen großen Theil dessen, was du bedarfst, selbst verdienen." Und so kam es auch. Der junge Mann studirte in Salzburg Jurisprudenz, machte Musik, gab Unterricht im Violinspielen und brachte sich mit Mühe und Sorgen bis zum Staatsexamen durch. Auch dieses bestand er glücklich, und alles war jetzt schön und gut, nur — fehlte die Anstellung. Da griff er wieder nach seinem Instrumente, und dieses ernährte ihn auch

nach und nach immer ausgiebiger; er hatte viel Talent zum Unterrichten und wurde ein recht gesuchter Musiklehrer.

Allein er war damit nicht zufrieden; eine feste Anstellung war es, was er ersehnte, und da sich nichts Besseres bot, wurde er Kammerdiener bei dem Grafen von Thurn und nicht lange darnach, 1743, Hofmusikus des Fürst-Erzbischofs von Salzburg. Hier kam er bald zu Geltung und Ansehen durch sein treffliches Violinspiel. Er hatte nun ein gesichertes Einkommen, verheirathete sich 1745, sechsundzwanzig Jahre alt, mit der Jungfrau Maria Anna Pertlin, und sein Lebensschifflein war jetzt in gutem Fahrwasser, daß es ruhig und leicht dahingleiten konnte. Von Leopold Mozart erschien eine „Gründliche Violinschule", ein recht gediegenes Werk; dann kamen zwölf Klavierstücke, Violintrio 2c.; er war ein tüchtiger, gebildeter, strebsamer Mann, der mit Solidität viel Lebensklugheit verband und es namentlich verstand, die Entwickelung der seltenen Fähigkeiten seiner Kinder in vernünftiger, zweckentsprechender Weise zu fördern.

Von seinen sieben Kindern blieben nur zwei am Leben, die 1751 geborene Tochter, Maria Anna Walburga Ignatia, und der fünf Jahre jüngere Sohn, Johann Chrysostomus Wolfgang Gottlieb. Erstere wurde eine Virtuosin im Klavierspiel, componirte auch Dies und Jenes, ertheilte Unterricht in der Musik und verheirathete sich 1784 an den salzburgischen Hofrath, Freiherrn Johann Baptist von Berchthold zu Sonnenberg, mit welchem sie bis zu seinem Tode, 1801, zufrieden und

glücklich lebte. Obwohl sie bei ihrem bescheidenen Leben keine Nahrungssorgen hatte, griff sie, nachdem sie ihren Mann verloren, doch wieder zu ihrer alten Beschäftigung des Unterrichtens und setzte dieses fort bis zum Jahre 1820. Da traf sie das Unglück, daß sie erblindete; jetzt war es wieder die Musik, welche ihr half, das Leid der immerwährenden Nacht zu ertragen. Achtundsiebenzig Jahre alt starb sie 1829 in Salzburg.



Der am 27. Januar 1756 geborene Sohn Wolfgang war in der That ein Wunderkind. An dem Musikunterricht der Schwester nahm er den eifrigsten Antheil; als dreijähriger Knabe suchte er schon auf dem Klaviere wohlklingende Intervalle auf, und als ihm sein Vater, der sehr bald das ungewöhnliche Talent des Sohnes erkannte, vom vierten Jahre an selbst Unterricht ertheilte, waren die Fortschritte des kleinen Wolfgang so außerordentliche, daß es keinen Maßstab mehr dafür gab; in seinem fünften Jahre componirte er schon kleine Stücke und improvisirte am Klaviere, im siebenten Jahre spielte er bei Aufführung verschiedener Trios die zweite Violine vom Blatte. Nur die Musik interessirte ihn noch, für Kinderspiele hatte er jetzt keinen Sinn mehr; schon die Knabenjahre wurden mit Studien ausgefüllt. Was ihm aber nicht verloren ging, war sein kindliches, liebedürstendes Gemüth. Wie oft sprang er mitten in seiner Beschäftigung auf, eilte zu Vater oder Mutter, blickte sie

mit seinen hellen Augen an und fragte mit der ganzen Innigkeit seines Empfindens: „Hast du mich noch lieb?“ Das kam hundertmal vor, und machte Eines, wie sich das auch zutrug, den Scherz, Nein zu antworten, dann brachen ihm die Thränen aus, und er beruhigte sich nicht, bis er der Liebe wieder sicher war.

Dieser milde, weiche Sinn war zum Theile mit die Ursache, daß Mozart nie in seinem Leben in behagliche ökonomische Verhältnisse kam; er konnte Niemanden betrüben und verzichtete auf jeden Vortheil, wenn einem Anderen dadurch Leid bereitet worden wäre. Im Mai 1789 bot ihm König Friedrich Wilhelm II. von Preußen eine Stelle als Kapellmeister mit 3000 Thalern jährlichen Gehaltes an, in Wien hatte er nur 800 Gulden. Aber als er dem Kaiser Joseph sagte, jenes Anerbieten sei ihm gemacht worden, er könne doch von 800 Gulden nicht leben und bitte daher um seine Entlassung, entgegnete Joseph überrascht: „Wie, Mozart? Sie wollen mich verlassen?“ Und im Momente war der Bittende umgestimmt; er verlangte Nichts weiter und erklärte sogleich, daß er bleibe. So mußte er denn auch fernerhin suchen zu verdienen und — zu sparen.

Sein Wesen hatte überhaupt etwas außerordentlich Zartes, Weiches, und alles Rauhe verletzte ihn — selbst in der Musik. Bis in sein zehntes Jahr konnte er das Schmettern der Trompete nicht vertragen, und da sein Vater einst, um ihn daran zu gewöhnen, wacker drauf los blasen ließ, sank der Knabe zu Boden und wurde ohnmächtig.

Im Jahre 1762 ward der Vater Vice-Kapellmeister und entschloß sich nun, die Wundergaben seiner beiden Kinder der Welt zu zeigen. Er reiste zuerst mit „Nannerl" und „Woferl" nach München, wo die Beiden vor dem Churfürsten sich hören ließen und großen Beifall ernteten. Nach drei Wochen kehrte die Familie in die Heimath zurück, brach aber alsbald wieder auf und ging über Passau nach Wien, wo das sechsjährige Wunderkind Wolfgang von der ganzen kaiserlichen Familie gehätschelt, geliebkost und mit Geschenken reichlich bedacht wurde. Der Vater war überglücklich und meldete seiner guten Frau: „Der Woferl ist der Kaiserin auf den Schooß gesprungen, hat sie um den Hals gefaßt und rechtschaffen abgeküßt." — Von Wien wurde ein Abstecher nach Presburg gemacht, im Januar 1763 waren Vater und Kinder wieder in Salzburg zurück.

Da die ersten Versuche so glücklich abgelaufen waren, entschloß sich Leopold Mozart zu einer größeren Kunstreise mit seinen Kindern und machte sich noch im Frühling 1763 auf den Weg. Sie gingen über München, Augsburg, Mainz, Frankfurt, Bonn, Cöln, Aachen, Brüssel. In Frankfurt, wo sie am 18. August 1763 angelangt waren, erregten die Kinder solches Aufsehen, daß statt des geplanten einen Concertes deren vier stattfinden mußten. Die Anzeige des letzten dieser vier Concerte, am 30. August im „Scharfischen Saale" (dem einzigen damaligen Concertsaale in der noch jetzt „Schärfengäßchen" benannten kleinen Straße) ist uns erhalten. Sie gewährt einen halb betrübenden, halb erheiternden Einblick in die Art, wie man

das Künstlerthum in jener Zeit auffaßte. Es heißt darin buchstäblich:

„. . . . der Knab wird auch ein Concert auf der Violine „spielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren, „das Manual oder die Tastatur des Clavier mit einem „Tuch gänzlich verdecken, und auf dem Tuche so gut „spielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er „wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man „einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf „allen nur denkbaren Instrumenten, Glocken, Gläsern „und Uhren rc. anzugeben im Stande ist, genauest be= „nennen. Letztlich wird er nicht nur auf dem Flügel, „sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhören „will, und aus allen, auch den schwersten Tönen [d. h. „Tonarten], die man ihm benennen kann) vom Kopf „phantasiren, um zu zeigen, daß er auch die Art, die „Orgel zu spielen versteht, die von der Art den Flügel „zu spielen ganz unterschieden ist."

Von Brüssel aus langte die Familie am 18. Nov. in Paris an. Hier erschien Wolfgangs erstes gedrucktes Werk: vier Klaviersonaten mit Violinbegleitung.

Von Paris ging es nach London, wo der achtjährige Knabe unter Anderem der Königin sechs Sonaten für Klavier und Violine dedicirte und seine ersten Sinfonien für volles Orchester schrieb. Nach fünfvierteljährigem Aufenthalte wurde (Juli 1765) London wieder verlassen und Holland aufgesucht. Von da ging es zum zweiten Male nach Paris und endlich über Südfrankreich und die Schweiz

nach Salzburg zurück, wo alle Drei wohlbehalten im November 1766 wieder ankamen.

Jetzt mußte sich Wolfgang ernsten theoretischen Studien widmen, denn der Vater hatte gefunden, daß sein Sohn nicht nur als Virtuose groß werden könne, sondern auch als Componist. Aus dieser Zeit stammt die Musik zu der für die Universität Salzburg gedichteten lateinischen Komödie: »Apollo et Hyacinthus,« — Wolfgang war 11 Jahre alt; mit 12 Jahren schrieb er seine erste Messe. Schon im September 1767 reiste die ganze Familie ein zweites Mal nach Wien, hatte aber hier anfangs Unglück. Die Erzherzogin Joseph hatte die Blattern, starb sogar daran, und da diese gefürchtete Krankheit in erschreckendem Maße um sich griff, flohen Eltern und Kinder nach Olmütz. Nicht lange, so wurde Wolfgang dennoch von den schwarzen Blattern befallen, wenige Tage später auch seine Schwester, und die Eltern hatten schwere Tage steter Todesangst zu durchleben. Doch genasen beide Kinder wieder, und da sich inzwischen auch in Wien die Gesundheitsverhältnisse gebessert hatten, erschien die Familie Mozart im Januar 1768 wieder am kaiserlichen Hofe.

Zum erstenmale traten dem gottbegabten Knaben jetzt Neid und Mißgunst entgegen. Im Auftrag des Kaisers Joseph II. componirte er die Oper »La finta semplice«, die auch den Beifall anerkannter Meister erhielt, aber nie zur Aufführung kam; die Intriguen der Musiker, Sänger und Sängerinnen in Wien waren nicht zu überwinden. Verstimmt kehrte die Familie nach Salzburg zurück; Wolfgang studirte, und sein Vater gab sich

alle Mühe, für seinen Sohn in München, Wien, Florenz oder anderwärts eine passende Stelle zu finden — es glückte nicht. Zwar wurde er (1769) zum erzbischöflichen „Concertmeister“ ernannt, erhielt aber vorläufig keinen Gehalt, und erst später wurden dem Titel hundertundfünfzig Gulden jährliche Löhnung beigefügt.

Da entschloß sich der Vater zu einem energischen Schritte. Er brach im December desselben Jahres mit seinem Wolfgang auf nach Italien, — die Schwester blieb dies Mal zu Hause bei der Mutter. Das gepriesene Land der Kunst mußte den Blick des jungen Künstlers erweitern, ihn mit großartigen Leistungen und vielseitigen Erfahrungen bereichern; und wenn er in Italien berühmt und geehrt worden war, dann konnte es ihm auch in Deutschland nicht fehlen, — so calculirte der Vater. Einen wahren Triumphzug hielt Papa Mozart mit seinem Sohne über Innsbruck, Verona, Mantua nach Mailand, wo sie zwei Monate blieben, dann über Parma, Bologna und Florenz nach Rom und endlich nach Neapel. Als er im Juni 1770 wieder in Rom war, ernannte der Papst den vierzehnjährigen Künstler (wie fünfzehn Jahre früher Gluck) zum „Ritter vom goldnen Sporn“, was aber auf Wolfgang keinen besonderen Eindruck gemacht zu haben scheint. Hingegen datirt die Verwandlung des deutschen Gottlieb bei seinen Vornamen in die Uebersetzung Amadeus von dem Aufenthalte in Italien. Vertraute Freunde nannten ihn von der Zeit an bis zu seinem Tode Amadeo, er selbst unterschrieb sich: „W. A. Mozart“.



Der als Theoretiker so hervorragende Pater Martini in Bologna erkannte und würdigte die hohe Bedeutung und die unvergleichlichen Talente des jungen Amadeo, und nachdem dieser seine Prüfung ausgezeichnet bestanden hatte, wurde er als Mitglied in die berühmte Accademia filarmonica aufgenommen. Wieder in Mailand, schrieb er auf Bestellung für das dortige Theater die Oper: »Mitridate, Rè di Ponto«, die ohne Unterbrechung zwanzigmal hintereinander gegeben wurde und ihm verschiedene neue Bestellungen eintrug. Im März 1771 waren Vater und Sohn wieder in Salzburg zurück.

Aber obwohl Wolfgang allerwärts mit Ehren und Auszeichnungen überhäuft wurde, immer neue Opern lieferte — irgend eine erträgliche Anstellung fand er doch nicht. Zur Huldigung des neuen Erzbischofs von Salzburg, des Grafen von Colloredo, hatte er die Oper »Il Sogno di Scipione« componirt, die im April 1772 aufs lebhafteste applaudirt wurde; aber der Erzbischof behandelte ihn doch wie einen niederen Diener, ließ ihn mit Köchen und Küchenjungen an demselben Tisch essen, war rücksichtslos, verletzend, tyrannisch und brachte es nach und nach so weit, daß der „Fürstliche Concertmeister", Ritter vom goldnen Sporn und Cavaliere filarmonico, wie er in Mailand, Turin, Bologna und Verona genannt wurde, trotz seiner Fügsamkeit schließlich doch in Harnisch gerieth.

Es war im Jahre 1777 — Mozart war 21 Jahre alt, anerkannt als Virtuose auf Klavier, Orgel und Violine, hatte ernste und komische Opern, verschiedene Kirchenmusiken sowie Concertmusik aller Art componirt, gegen

zweihundert Compositionen der Welt geschenkt — nun bat er den Erzbischof um Urlaub, erhielt aber eine barsche abschlägige Antwort. Daraufhin endlich riß dem gutmüthigen Wolfgang die Geduld, er kündigte den Dienst und trat mit seiner Mutter im September genannten Jahres eine Reise an, anderwärts eine passende, seiner würdige Anstellung zu suchen. Vergebens bemühte er sich darum in München und Mannheim; Ehre fand er überall und Auszeichnung, erwarb auch, was er für sich und seine Mutter nöthig hatte, aber ein „festes Brod" ward ihm nirgends.

So kam er bis Paris. Doch auch hier ging es ihm nicht besser; er gab Unterricht in der Musik, hielt Concerte, — eine dauernde Verwendung für ihn hatte man nicht. In Versailles war eine Organistenstelle zu besetzen; er meldete sich darum, erhielt sie aber nicht. Unbegreiflich ist es, daß man in Paris ein so eminentes Talent nicht zu würdigen wußte und nicht um jeden Preis gewann. Gerade hier, an dem Platze, auf welchen er seine höchste Hoffnung gesetzt, traf ihn der schwerste Schlag, — am 3. Juli 1778 starb seine gute Mutter.

Es kann nichts Rührenderes geben, Nichts, was einen tieferen Einblick in das kindlich reine und treue Gemüth des 22jährigen Künstlers gewährte — der bereits der Welt angehörte — als die Art, wie er diesen Verlust dem Vater mittheilte. Er schreibt demselben einen langen Brief, worin er die Krankheit meldet und dieselbe ganz allmählich, immer ernster darstellt, jezuweilen fügt er einige Trostes- und Hoffnungsworte ein; „wir sind in der

Hand Gottes, was er thut, ist das Beste," darauf kommt er immer zurück — und schließlich sagt er, daß er keine Hoffnung mehr habe. Darauf schreibt er sofort an einen vertrauten Freund in Salzburg, theilt diesem die ganze Wahrheit mit und bittet ihn, zum Vater zu gehen und ihn gleichfalls vorzubereiten. Einige Tage später meldet er diesem dann das traurige Ereigniß in einer Sprache, in welcher Liebe, Gottvertrauen und Ergebenheit sich den Rang streitig machen.

Ende September trat er die Heimreise an, ohne irgend eine Aussicht und Hoffnung. Zuerst ging er nach Mannheim, denn dort hatte er vor acht Monaten die Sängerin Aloysia Weber kennen gelernt und liebgewonnen; sie hatte ihm auch ihre Zuneigung geschenkt, und er sehnte sich nach dem Wiedersehen. Da er in Mannheim erfuhr, die Familie Weber sei in München, so reiste er alsbald dorthin, fand die Gesuchte auch, aber sie war kalt und gleichgültig gegen ihn, und er mußte auch noch diesen Schmerz ertragen. Theilnehmend und mitfühlend zeigte sich nur Aloysens jüngere Schwester, Konstanze, die ihn in seinem großen Leide mild tröstete.

Was sollte er nun thun? Eine Anstellung, einen gesicherten Broderwerb hatte er nicht; seinen Vater, dem nun die Gattin gestorben, konnte er auch nicht allein und trauernd daheim lassen, — so ging er denn wieder nach Salzburg, wo er im Januar 1779 ankam, und meldete sich von Neuem bei der fürstlichen Kapelle. Hier hatte man unterdessen seinen Werth etwas besser würdigen gelernt, und der Erzbischof ernannte Wolfgang jetzt zum

„Concertmeister, Dom- und Hoforganisten", ohne daß ihm dadurch aber auch nur einigermaßen eine seinem Talente und seinem Schaffenstriebe entsprechende Stellung geworden wäre.

Zunächst schrieb er die Musik zu dem heroischen Schauspiele: „Thamos, König von Ägypten", dann componirte er die (übrigens unvollendet gebliebene) Oper: „Zaïde", und endlich erhielt er von München den Auftrag, eine große Oper für den nächsten Carneval zu schreiben. So entstand: »Idomeneo, Rè di Creta«, zum ersten Male am 29. Januar 1781 aufgeführt und mit unendlichem Beifalle aufgenommen. Idomeneo bezeichnet den Beginn glorreichsten Schaffens für Mozart. Diese Oper gehörte einer neuen Entfaltungsperiode an, und es zeigte sich in ihr, daß der Aufenthalt in Paris für Wolfgang doch von hoher Bedeutung und großem Werthe gewesen, denn er hatte ihm die Arbeiten Gluck's vorgeführt und ihn seinen eigenen Geschmack bilden, sein Urtheil läutern lassen im Kampfe der Gluckisten und Piccinisten (s. Seite 61).

Dieses gewaltige Werk wird selten mehr aufgeführt, weil es erstlich Sänger verlangt, die in Technik und Ausdruck gleich Bedeutendes leisten und Ermüdung nicht kennen, und zweitens, weil es, nach damaligem Geschmacke, eine ungeheure Menge in der Form ziemlich gleicher, wenn auch an und für sich werthvoller Arien enthält, welche die Handlung immerfort hemmen und den Hörer schließlich ermüden müssen. Die Chöre aber, erst bei den Götterfesten, dann bei der Einschiffung, bei dem Sturme

auf dem Meere, bei der Erscheinung des Ungeheuers u. s. w., sind von einer Frische, Originalität und dramatischen Belebtheit, zu welcher ihm die Chöre seiner späteren Opern keine Gelegenheit mehr gaben. —



Mozart lebte froh und glücklich in München und genoß freudigen Herzens die Huldigungen, welche ihm von allen Seiten dargebracht wurden, als im März der Befehl eintraf, er habe sich sofort nach Wien zu verfügen, wo sich dermalen der Erzbischof von Salzburg aufhielt. Der Weisung mußte Folge geleistet werden, aber lange trug der Meister das Joch nicht mehr, welches ihn drückte und den Flug seines Genius hemmte. Der Kirchenfürst ließ den Componisten des Idomeneo noch immer an der Bedientatafel speisen, traktirte ihn mit derben Scheltworten und brachte es dahin, daß ihm nach einem heftigen Auftritte Mozart den Dienst auffsagte und alsbald aus seinem Hause schied.

In unaussprechlich süßem Gefühle des Glückes athmete er die Luft der Freiheit. Wie hatten ihn die Ketten der Knechtschaft gedrückt! Wie freudig griff er jetzt zur Arbeit und hoffte ein Leben voll Sonnenschein! Aber es kam anders. Mit Concertgeben und Unterrichten mußte er sich sein tägliches Brod verdienen; stets in Sorgen um das Nothwendigste, oft von Entbehrungen gedrückt, in seinem Streben durch Neid gehemmt, durch Mißgunst verfolgt, hatte er nur je zuweilen Wochen und Monate, in

welchen er sich sorgenfrei, froh und glücklich fühlte und freudig und ungehemmt seines Geistes Schwingen regen konnte; es waren die Festzeiten seines kurzen Lebens.

Als Mozart den Dienst des Erzbischofs verlassen hatte, sein neues Leben einrichtete und noch hoffnungsvoll in die Zukunft blickte, fand er in Wien auch Konstanze Weber wieder und schloß den Bund der Herzen mit ihr. In dieser glücklichen Zeit, welche ihm die kommenden Tage in rosenfarbenem Lichte zeigte, componirte er auf Josephs II. Wunsch „Die Entführung aus dem Serail". An der innigen Gefühlswärme wie an dem fröhlichen Humor, welcher aus diesem Werke spricht, ist die damalige glückliche Gemüthsstimmung des Componisten zu erkennen. Am 12. Juli 1782 wurde die neue Oper zum ersten Male gegeben, und der Beifall war ein ganz außerordentlicher, der alle Neider wach rief; drei Wochen später, am 4. August, heirathete Mozart seine Konstanze.

Um diese Zeit lernte er Joseph Haydn kennen, verkehrte fleißig mit ihm und widmete ihm (1785) sechs Streichquartette. Die Dedication dieser trefflichen Werke, in italienischer Sprache, zeugt von der hohen Verehrung, die der jüngere Meister für den älteren fühlte. Sie ist nicht das einzige Zeugniß davon. Der brillante Klavierspieler und fruchtbare Componist Kozeluch (wer kennt ihn heute noch?!) war bei der Aufführung eines Haydn'schen Quartettes nebst Mozart zugegen. Bei einer kühnen Modulation wendet sich Kozeluch zu Mozart und sagt spöttisch: „Das hätte ich nicht so gemacht." „Ich auch nicht," antwortete Mozart, „wissen Sie auch warum?

Weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären." — Im Jahre 1786 hielt sich ein junger Rheinländer kurze Zeit in Wien auf und ließ sein Klavierspiel vor Mozart hören. Da gab ihm dieser ein Thema auf, über das er phantasiren mußte. Als er geendet, sprach der Meister zu den anwesenden Freunden: „Auf den gebt Acht; er wird einmal in der Welt von sich reden machen!" Erlebt hat er es nicht, daß der damals 16jährige einen Weltruhm erlangte, — wir aber wissen, wie sicher das Genie vom Genie erkannt wurde: der junge Mann hieß Ludwig van Beethoven. Da thut es denn gar wohl, zu sehen, wie auch Mozart von dem auf dem Gipfel seines Ruhmes stehenden Haydn verehrt wurde. Als bei der ersten Aufführung des „Don Juan" in Wien die dortigen Kritiker an dem genialen Werke gar Vieles auszusetzen fanden, fragte man auch Haydn um seine Meinung. „Ich kann den Streit nicht ausmachen," antwortete er, „aber das weiß ich, daß Mozart der größte Componist ist, den die Welt jetzt hat."

Doch kehren wir zum Jahre 1785 zurück. In diesem Jahr erschien sein Oratorium: »Davidde penitente«, im folgenden die Operette: „Der Schauspieldirector" und in des Kaisers Auftrag die komische Oper: „Figaro's Hochzeit". Dieses unübertreffliche Werk hatte ein eigenes Schicksal. Bei der ersten Aufführung sangen die italienischen Sänger und Sängerinnen absichtlich schlecht und falsch, so daß Mozart während der Vorstellung selbst die Intervention des Kaisers sich erbitten mußte. Die folgenden Aufführungen brachten rauschenden Beifall, aber

es gelang den Italienern doch, die Oper sehr bald wieder verschwinden zu machen; heute, nach hundert Jahren, zählen Alle, welche in der Oper vor Allem Musik suchen, sie zu dem Trefflichsten, was in dieser Gattung existirt.

In Prag fand sie damals schon ungetheilte Anerkennung, was Mozart bewog, seine nächste Oper »Don Giovanni« für Prag zu schreiben, die dann auch hier am 29. Oktober 1787 zum ersten Male über die Bühne ging und einen außerordentlichen Enthusiasmus bei den Pragern erzeugte. In der Kaiserstadt kam sie erst im folgenden Jahre zur Aufführung und konnte sich nur nach und nach die Gunst der Wiener erwerben.

Welche unbegrenzte Schaffenskraft in Amadeo verborgen lag, zeigte sich bei Gelegenheit der ersten Aufführung des „Don Juan“ in Prag. Er schob die Vollendung des Werkes von Tag zu Tag hinaus, endlich war der 27. Oktober gekommen, die Zettel waren gedruckt und noch war keine Note an der Ouvertüre geschrieben. Da setzte sich nach dem Abendbrode seine Frau zu ihm, machte ihm Punsch und bat ihn, nun mit der Niederschrift zu beginnen. Zu seiner Unterhaltung erzählte sie ihm Märchen, während er schrieb (!), gegen Morgen nöthigte sie ihn, zwei Stunden zu ruhen, dann weckte sie ihn wieder; so wurde die Ouvertüre, die er übrigens nach eigener Aussage längst fertig im Kopfe hatte, in circa sechs Stunden niedergeschrieben.

In den folgenden Jahren componirte Mozart eine große Zahl verschiedener Stücke — auch die drei unvergleichlichen Sinfonien in Es-dur, C-dur (mit Schlußfuge,

die sogenannte „Jupiter-Sinfonie") und die in G-moll; — auch machte er, um seinen Finanzen aufzuhelfen, Kunstreisen nach Leipzig, Berlin und Frankfurt am Main. 1790 erschien die Oper »Cosi fan tutte« und im letzten Jahre seines Lebens eine große Zahl von Musikstücken aller Art und die zwei großen Opern: „Die Zauberflöte" und »La Clemenza di Tito«, — erstere für den Theaterdirector Schikaneder, der dadurch ein reicher Mann wurde, letztere für die Krönungsfestlichkeiten des Kaisers Leopold in Prag. Achtzehn Tage brauchte er, um seinen ganzen Titus zu schreiben.

Ehe er nach Prag abreiste, kam der Kammerdiener des Grafen Walsegg zu ihm und bestellte für seinen Herrn eine Todtenmesse (ein Requiem); Mozart forderte und erhielt alsbald fünzig Dukaten dafür, nahm die Arbeit auch vor, sie war aber noch nicht vollendet, als die Abreise nach Prag kam. Von da zurückgekehrt ging er von neuem an die Composition; der Besteller, der sie zur Todtenfeier seiner verstorbenen Gattin verlangte, konnte sie aber noch nicht erhalten, — erst nach des Meisters Tode kam sie in seine Hände. — Schon seit einem Jahre war Mozart kränklich; seine Hinfälligkeit nahm sichtlich zu; übermäßige geistige Anstrengung verbunden mit Aufregungen aller Art hatten seine Gesundheit untergraben. Welche Gedanken ihn bewegten und an seinem Leben nagten, sieht man daraus, daß er in der letzten Zeit seiner Krankheit, da er das Bett nicht mehr verlassen konnte, sich mit der Meinung trug, Salieri, der italienische Componist, welcher sein Hauptrivale war, habe ihn vergiftet.

Er konnte das Requiem nicht mehr vollenden; das mußte sein Schüler und vertrauter Freund Süßmayr thun, der, in seine Ideen ganz eingeweiht, auch schon in Prag, da die Zeit knapp war, die Recitative zu Titus setzen mußte; doch hatte Mozart diese seine letzte Arbeit täglich auf seinem Bette, gab seine Anweisungen und ließ die einzelnen Nummern aufführen. Am 4. December sang er noch mit drei Freunden den Anfang, fing aber plötzlich zu weinen an, legte das Notenblatt neben sich auf das Bett und sprach: „Ich habe ja gewußt, daß ich das Requiem für mich schreibe.“ Gegen Abend erklärte der Arzt, es sei keine Hoffnung mehr, und verordnete kalte Aufschläge auf den Kopf, der Patient verlor das Bewußtsein, und eine Stunde nach Mitternacht, am 5. December 1791 morgens ein Uhr, entschlief er.

Eine Freude hatte ihm die letzten Tage seines kurzen Erdenwallens verschönt: die auch in Wien stets zunehmende Begeisterung für seine Zauberflöte, welche fort und fort gegeben werden mußte und ihm einen reichen Schatz von Liebe und Verehrung erwarb. Dieser Schatz ist ihm geblieben und noch gewachsen im Laufe der Jahrzehnte bis auf den heutigen Tag.

Erst vier Jahre vor seinem Tode hatte er es erreicht, eine gesicherte Einnahme zu haben, — Kaiser Joseph II. ernannte ihn zu seinem Kammercomponisten mit 800 Gulden jährlichen Gehaltes; aber das reichte ja nicht hin, die nothwendigsten Bedürfnisse zu bestreiten, und als Mozart starb, war seine Wittwe in Dürftigkeit und konnte nicht einmal sein Begräbniß bezahlen, so daß die Leiche in der

Armengruft bestattet werden mußte; überdies waren 3000 Gulden Schulden zu decken, und zwei Söhne sollten ernährt werden. Kaiser Joseph bewilligte ein paar Hundert Gulden Wittwengehalt; der wohlverdiente Lorbeer des Geschiedenen war nur ein wehmüthiger Trost in schweren Zeiten der Noth. —

Mozart's Wittwe, die treuliebende Konstanze, die ihn mit nie ermattender Hingebung gepflegt hatte, heirathete nach 18 Jahren den dänischen Staatsrath Georg Nikolaus von Nissen und folgte dem Vorangegangenen, nachdem sie zum zweiten Male 16 Jahre Wittwe gewesen war, im Jahre 1842 in Salzburg. Wolfgangs ältester Sohn wurde Steuerbeamter in Mailand und starb daselbst 1859; der jüngere, Wolfgang Amadeus, welcher bei dem Tode seines Vaters erst ein halbes Jahr alt war, trat schon in seinem 14. Jahre mit Beifall als Klavierspieler auf, wurde Musiklehrer und starb 1844 in Karlsbad.

Mozart war ohne Zweifel das größte musikalische Genie, welches wir kennen; seiner Zeit weit vorausgeeilt, hatte er als Kind auf dem Schooße der Kaiserin gesessen, war gehätschelt, bewundert worden, — als Mann wurde er von den Sorgen des Lebens gedrückt, mußte Zeit, Kraft und Freudigkeit opfern, um mit Musikunterricht zu erwerben, was Bäcker und Metzger forderten, und als er — erst 35 Jahre alt! — starb, sah sich seine Wittwe genöthigt, den Gesammtnachlaß ihres Mannes zu verkaufen, und mußte noch sehr froh sein, daß sich in Anton André in Offenbach ein Liebhaber fand, der Alles mit einander nahm und baar bezahlte.

Ueberblicken wir das Gesammtwirken dieses Meisters, so muß uns vor Allem die Masse des Geleisteten Bewunderung abringen; kein anderer Componist, mit der einzigen Ausnahme Schubert's, hat in einem kurzen Leben uns so reiche Schätze hinterlassen — Schätze, die erst in unserer Zeit ganz gehoben werden. Wenn Mozart in der Stunde seiner Geburt angefangen hätte, Noten zu schreiben, und darin bis zu seinem Lebensende nicht unterbrochen worden wäre, — wir kleinen Geister würden doch nicht begreifen können, wie es möglich war, in 35 Jahren diese Notenköpfe alle auf das Papier zu bringen. Vielschreiber hat es freilich zu aller Zeit gegeben; in dem „Viel" allein liegt der Schatz nicht. Aber welche nie versiegende Kraft der Erfindung zeigt uns der Meister! Man vergleiche die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette mit einander; ist darunter eins, das einem andern gleicht? Man vergleiche die Sinfonie in Es-dur mit der in G-moll oder mit der in C-dur (es sind drei in dieser Tonart, also — mit welcher man wolle!), steht man nicht jedesmal vor einem total anderen Gesammt-Eindrucke? Es soll nicht geleugnet werden, daß unter der ungeheuren Masse des Geschaffenen Vieles ist, das den Stempel der Gelegenheitsarbeit, der Eile trägt; man wolle nur andrerseits zugeben, erstens, wie froh Tausende sein müßten, wenn sie „in Eile" und „bei Gelegenheit" Solches zuwege bringen könnten, und zweitens, daß unter seinen großen Werken keines ist, das nicht in einzelnen Genieblitzen zeigte, wessen Geistes Kind der war, der es gezeugt.

Werfen wir noch einen besonderen Blick auf seine Opern, ihm ja das liebste Gebiet seiner Thätigkeit! Was enthalten sie? Vor Allem Musik, eine ungeheure Fülle schöner Musik. Streiche den ganzen Text weg — es bleibt Dir doch eine schöne, in sich vollendete Musik, die Dir reichen Genuß gewährt, — vorausgesetzt, daß Du eine musikalisch angelegte Natur bist. Musik wollte er machen, Musik um jeden Preis, — und so fügte er sich in manchen schlechten Text. Freilich hätte er ja gern gute Texte gehabt, und wo es ihm zu toll wurde (wie etwa in der „Gans von Cairo"), da ließ er die Arbeit unvollendet liegen. Die neueste Operncomposition legt gerne das ganze Gewicht auf die Dramatik. Daß auch Mozart seinerseits die Nothwendigkeit dramatischer Wahrheit gefühlt, — wie hätte es bei ihm, der einen Gluck zum Vorgänger hatte, anders sein können? Oder ist es kein dramatischer Effekt, wenn Leporello auf dem Marktplatze bei dem „Ja" des steinernen Gastes vor Schreck in einer ganz andern Tonart beginnt? Ist es nicht im höchsten Grade humoristisch und dramatisch zugleich, wenn in der „Entführung", wo der Türke den Gefangenen eine ganze Reihe schrecklicher Strafen dictirt: „Erst geköpft und dann gehangen und gespießt auf eiserne Stangen 2c. 2c." der Componist dieselbe Orchesterfigur, welche jede einzelne Aufzählung begleitet, nach Schluß des Gesanges noch etliche Male spielen läßt, als wolle der Wütherich sagen: „Fiele mir doch nur noch Etwas ein, wie gerne thät' ich Euch noch mehr an!" Ueber dieselbe zweitheilige Arie schreibt Mozart selbst an seinen Vater: „. . . . Da sein Zorn immer wächst, so muß das

Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaße und anderen Tone [d. h. Tonart] eben den besten Effekt machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel.... Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zu dem F-dur, sondern einen befreundeten aber nicht den nächsten, D-moll, sondern den weiteren, A-moll, dazu gewählt." Wie schön sagt Mozart's trefflicher Biograph, Otto Jahn, daß der Künstler in diesen schlichten Worten ausgesprochen hat, worin der eigentliche Zauber seiner und aller wahren Kunst liegt. Und was sind diese wenigen Beispiele gegen Hunderte, die wir aus seinen Werken anführen könnten! Möge es recht bald wieder auf's Neue begriffen werden, daß die musikalische Kunst, und wenn sie noch so sehr sich dem Drama dienstbar macht, doch vor Allem Musik bleiben soll! In diesem Punkte sollte Mozart Allen ein Vorbild sein. —

Widmen wir nun, nachdem wir den Künstler betrachtet, auch dem Menschen noch einen Blick. Was sein Gemüthsleben betrifft, so könnte man behaupten, er sei sein Leben lang ein Kind geblieben; mit heiterem, leichtem Sinne begabt, freute er sich des Augenblickes, wenn die Sonne schien, und pflückte gerne und dankbar jedes Blümchen, das an seinem Lebenswege blühte. Froh mit den Fröhlichen, vergaß er der Sorgen und war, so lange

ihn noch nicht Krankheit drückte, stets bereit zu Lust und Scherz. Als er einst bei Haydn zu Mittag aß, und die Rede auf des Gastgebers Fertigkeit im Klavierspiele kam, sprach Wolfgang mit Nachdruck die Worte: „Ich verwette sechs Flaschen Champagner, daß ich Ihnen ein Stückchen aufsetze, welches Sie Ihr Lebtag nicht spielen lernen." Alles lacht — die Wette wird angenommen — Mozart bringt einige Noten zu Papier — Haydn setzt sich damit an's Klavier und beginnt mit Leichtigkeit. Plötzlich hält er ein und spricht: „Wie soll denn das gemacht werden? Die eine Hand hat rechts, die andere links am äußersten Ende des Instrumentes zu thun, und zugleich soll in der Mitte der Klaviatur eine Taste angeschlagen werden?" — „Da haben wir's ja," jubelt Wolfgang. „Gehen Sie nur weg, ich will's Ihnen vorspielen." Er spielt, und als er an die schwierige Stelle kommt, schlägt er richtig die Taste an — nämlich mit der Nasenspitze. Ein lautes Bravo erschallt, und der Künstler erhält seine sechs Flaschen Champagner; Haydn konnte in der That mit seinem Stumpfnäschen nicht ausführen, was Mozart mit seiner langen Nase ohne Schwierigkeit zu Stande brachte.

Sein kindliches Gemüth erhielt ihn arglos, weich, theilnahmsvoll; Mißtrauen kannte er nicht, so lange er gesund war. Er fühlte mit dem Dürftigen und gab bereitwillig, was er hatte, ohne zu berechnen, ob er nicht dadurch selbst in Verlegenheit kommen werde; und so oft er auch mißbraucht und getäuscht wurde, er blieb stets dasselbe vertrauende, arglose Kind. Der Klarinettist Stadler verstand es, ihn zu plündern. So klagte er

ihm eines Tages so lange vor, daß er der Verzweiflung nahe sei, bis Mozart, der ihm kein Geld geben konnte, ihm zwei kostbare Repetiruhren gab, — die solle er in's Leihhaus tragen, so bald als möglich wieder einlösen und einstweilen den Legschein abliefern. Stadler dankte in rührenden Worten, verbrauchte das Geld, behielt den Legschein und dachte nicht daran, die Uhren je wieder einzulösen. Auf Mozart's Erinnerungen hin jammerte er, er habe kein Geld, und wenn die Pfänder verfielen, sei es ihm entsetzlich, aber er könne es nicht ändern. Da entschloß sich jener, mit seinem eigenen Gelde die Uhren einzulösen, — gab Stadler fünfzig Dukaten und schickte ihn damit ins Pfandhaus. Aber dieser behielt die Dukaten auch noch, und der milde Geber hatte den doppelten Schaden.

Mozart war so reich begabt, wie wenig Erdensöhne es sind; er hatte eine Arbeitskraft, welche das Unglaubliche leistete; aber die schönste Perle in dem Diademe, das für alle Zeiten seine Stirne schmücken wird, ist sein edler Sinn, der ihn hoch erhob über alles Gemeine; sein reines, harmloses Gemüth, das selbst den Gedanken an Niederes und Schlechtes nicht in ihm aufkommen ließ. Es war noch das Herz eines Kindes, das am 5. December 1791 brach.





Karl Maria von Weber.

Der Major v. Weber war ein unruhiger Geist, welcher mit der Gegenwart nie zufrieden war und stets etwas Anderes erstrebte; Wohnort und Beruf wechselte er gleich leicht. Das Schwert hatte er längst an den Nagel gehängt und war gerade Kapellmeister an dem kleinen Theater in Eutin, als ihm – er war bereits zum zweiten Male verheirathet — am 18. December 1786 ein Sohn geboren wurde, den er Karl Maria taufen ließ, und aus welchem er etwas ganz Besonderes machen wollte, einen Musiker ersten Ranges. Demgemäß verwandte er viele Sorgfalt auf die Erziehung seines Karl, war aber selbst der größte Widersacher seines eigenen Werkes; dadurch, daß er Beruf und Wohnort nie lange beibehielt, sich bald hier, bald da, bald dort niederließ, litt nicht nur der Unterricht seines Sohnes, sondern es übte das auch auf die Erziehung einen sehr nachtheiligen Einfluß.

Karl hatte entschiedene Neigung zur Malerei und zur Musik und beschäftigte sich als Knabe gleichmäßig mit beiden Künsten. Eine Zeitlang wollte es scheinen, als ob das Talent für Musik nicht vorherrschend bei ihm sei, was aber wohl nur daher kam, daß bei mehrmaligem Wechsel der Lehrer und daher auch des Lehrsystems gediegene Fortschritte gar nicht möglich waren. Erst als der Knabe 10 Jahre alt war, und die Familie sich in Hildburghausen aufhielt, bekam er Unterricht bei einem wirklichen Künstler und zugleich tüchtigen Lehrer, Heuschkel; der Eifer und die Begeisterung dieses wackeren Mannes gaben den Ausschlag; der junge Weber entschloß sich, fürderhin ganz der Musik zu leben, arbeitete mit regem Fleiß und machte erstaunliche Fortschritte. Darum ging der Vater im nächsten Jahre, 1797, mit ihm nach Salzburg und gab ihn dem Musikdirector Michael Haydn, dem Bruder des großen Joseph, in Unterricht; und der Schüler war bald so weit, daß er sechs Fugetten in Druck geben konnte. Aber zu ruhigem Schaffen und ausdauerndem Studiren ließ ihn sein Vater nicht kommen; 1798 siedelte er nach München über, und Karl bekam nun bei dem Hoforganisten Kalcher Unterricht in der Composition. Unter seines Lehrers Anleitung und Beihülfe schrieb er die Operette: „Die Macht der Liebe und des Weins"; ferner Klaviersonaten, Violintrios, Variationen und eine große Messe; aber in Kalcher's Wohnung brach Feuer aus, und fast sämmtliche Arbeiten des jungen Componisten wurden ein Raub der Flammen.

Von seinem Vater an unstetes Wesen, plötzliche Sinnes=

änderung und leichtes Wechseln gewöhnt, entschloß er sich nun, die Musik aufzugeben und sich mit dem Steindruck zu beschäftigen. Sennefelder hatte kürzlich die Lithographie erfunden, der dreizehnjährige Weber erdachte eine Maschine, welche — nach seinem Dafürhalten — den Steindruck wesentlich vereinfachen oder verbessern sollte, und überredete seinen Vater, nach Freiberg in Sachsen zu ziehen, um dort, wo das nöthige Material leicht bei der Hand sei, die Erfindung planmäßig auszubeuten.

Vater und Sohn wanderten also nach Freiberg und begannen die neue Arbeit. Allein auf die Dauer konnte Karl eine so mechanische und geistlose Beschäftigung doch nicht aushalten; mit allem Eifer hatte er begonnen, aber in kürzester Zeit war die Lust dahin, und er griff wieder nach seiner Musik. Vierzehn Jahre war er alt, als er seine erste größere Oper schrieb: „Das Waldmädchen", in Prag, Wien und Petersburg aufgeführt und in der Folge zu „Sylvana" umgestaltet. Später reiste er mit seinem Vater abermals nach Salzburg, und M. Haydn übernahm gerne die weitere Ausbildung des Jünglings, deren bedeutendste Frucht die Oper „Peter Schmoll" war. Dieselbe wurde auch anderwärts, namentlich in Augsburg, aufgeführt, „ohne sonderlichen Erfolg, wie natürlich!" — so schreibt später der bescheidene Künstler. Nach verschiedenen Irrfahrten im Norden Deutschlands kamen Vater und Sohn nach Wien. Joseph Haydn lehnte es ab, der Lehrer Weber's zu werden, was sehr begreiflich ist. Ein Theoretiker und hervorragender Lehrer war der große Meister ja nicht, — und hier sah er sich

wieder einem Genie gegenüber —, er hatte bei Beethoven die Erfahrung gemacht, daß ein junges Genie es nicht immer anerkennt, wenn es als solches behandelt wird. Seine Befürchtung war ohne Zweifel hier unbegründet; für Weber aber war es ein Glück, daß er nach Haydn's Ablehnung in die strenge Schule des trefflichen Theoretikers und eifrigen Lehrers, des Abtes Vogler kam. Dieser wußte den jungen Mann zu bestimmen, vor der Hand von der Schaffung größerer Werke ganz und gar abzusehen und seine ungetheilte Kraft zunächst auf gründliches Studiren der Meisterwerke anderer Heroen der Tonkunst zu verwenden. Das förderte ihn in hohem Grade; zugleich bildete er sich zu einem höchst gewandten Klavierspieler aus, und als er in seinem zwanzigsten Lebensjahre, 1805, zum Musikdirector am Stadttheater in Breslau ernannt wurde, war er dieser Stellung vollkommen gewachsen, und Orchester und Chor empfanden seinen reformirenden Einfluß.

Allein schon im folgenden Jahre, 1806, verließ er Breslau wieder und wurde Kapellmeister bei dem Prinzen Eugen von Würtemberg, welcher in Karlsruhe in Schlesien Hof hielt. Hier hatte er ein sehr angenehmes Leben — schönes Theater, wohlgeschulte Kapelle, wenig Arbeit, viel freie Zeit und Unabhängigkeit zum Studiren, Ueben und Componiren — es blieb ihm kaum Etwas zu wünschen übrig. In dieser Zeit schrieb er zwei Sinfonien, einige Concerte und verschiedene kleinere Musikstücke für den Hof; aber die Kriegsfurie tobte daher, zerstörte das Theater, vertrieb die Künstler, vernichtete die Compositionen, und

Weber ergriff den Wanderstab und zog in die Ferne hinaus.

Im Jahre 1807 wurde er Privatsekretär des Herzogs Louis von Würtemberg und lebte an dessen Hof in Ludwigsburg. Hier herrschte die größte Ueppigkeit, regierte eine ungeschminkte Zügellosigkeit; Weber stand als Cabinetsekretär des Fürsten mitten in allen Intriguen; als Vertrauter des Herzogs war er ein einflußreicher, darum gefeierter, viel umworbener und viel belogener Mann; er fühlte seine Wichtigkeit und das Gewicht seines Einflusses, machte ein großes Haus und wäre schier verkommen in der ungesunden Hofluft. Eines Tages im Jahre 1809 klopfte es an seine Thüre, und herein trat sein Vater mit zwei mächtig großen Hunden. Er hatte gehört, daß Karl ein Leben in Saus und Braus führte, das war Etwas für ihn; er wollte auch dabei sein. An Geld brachte er keinen Pfennig mit, aber einen großen Schatz an Lebenslust, Sucht nach Abenteuern und den festen Entschluß, den Rest seines Lebens noch recht zu genießen, den Kelch der Freude bis auf die Hefe zu leeren und ein Stern erster Größe im Kreise der Höflinge zu sein.

Doch bald trieb der alte Herr ein so tolles Leben, daß es selbst für diese Umgebung zu arg war, und Vater und Sohn wurden des Landes verwiesen.



Glücklich war der dreiundzwanzigjährige junge Mann dem verderblichen Treiben entzogen. Er ging im Frühlinge des Jahres 1810 nach Darmstadt, fand da seinen

ehemaligen Freund und Lehrer, den Abt Vogler, wieder, lernte bei diesem den jungen Meyerbeer kennen und gab sich nun wieder ganz seinen musikalischen Arbeiten hin. Die Oper „Abu Hassan" entstand hier in Darmstadt und kam auch zur Aufführung. Seine Oper „Sylvana" (das umgearbeitete „Waldmädchen") ging zum ersten Male am 17. September 1810 in Frankfurt a. M. über die Bühne. Die Hauptrolle sang bei dieser Aufführung ein Fräulein Karoline Brandt, ein liebenswürdiges, bescheidenes, in jeder Beziehung tüchtig gebildetes Mädchen, dem die Theaterluft noch nicht geschadet hatte, an dem jede Versuchung spurlos abgeglitten war. Karoline Brandt hatte eine glockenhelle Stimme, war eine liebliche Erscheinung, spielte und sang mit voller Hingebung an ihre Rolle, und Weber war ganz entzückt von dieser Darstellerin. Er fühlte sich auf das Lebhafteste zu ihr hingezogen, und im November 1817 wurde sie seine Frau. Nur neun Jahre genoß er das Glück, sie an seiner Seite zu haben, aber sie war ihm ein köstliches Kleinod; sie milderte seine Gereiztheit, beruhigte ihn, wenn er durch die Erfahrungen des äußeren Lebens aufgeregt war, pflegte ihn mit Zartgefühl bei seiner in den letzten Jahren stets zunehmenden Kränklichkeit und erhob ihn in seinem Leid, indem sie ihm seine Lieder so meisterhaft und innig vorsang. Sie war der kostbarste Juwel, den er auf seinem Lebenswege gefunden.

In den Jahren 1810, 11 und 12 hatte er sich zu einem der größten Klavierspieler seiner Zeit ausgebildet, auch viele brillante und größtentheils heute noch beliebte

Compositionen für dasselbe geliefert. Wir erinnern u. A. an die Polonaise in Es, das Klavierconcert in C, das Rondo in Es, die Sonate in C mit dem berühmten Schlußrondo, die Variationen in F und die in C. In diesen Werken finden sich bereits die weiten Griffe und Spannungen, welche dem Klaviersatze ein ganz anderes Gepräge geben und von den späteren Componisten beibehalten und weiter cultivirt worden sind.

Bis zum Schlusse des Jahres 1812 reiste Weber als Concertist umher, fand in Frankfurt a. M., München, Berlin und zuletzt in Wien freundliche Aufnahme und allgemeine Bewunderung seines brillanten Klavierspieles und übernahm dann mit Anfang des Jahres 1813 die Stelle eines Musikdirectors bei dem Theater zu Prag. Zwar blieb er hier nur drei Jahre, allein es war dies der Beginn segensreichsten Schaffens und zugleich der Sonnenaufgang der echten Popularität, welche der Meister errungen, und deren Glanz er nur noch mit dem einzigen Mozart theilt. Er organisirte die Prager Oper ganz neu, schrieb zur Verherrlichung der Schlacht bei Waterloo die effectvolle Cantate: „Kampf und Sieg“ und componirte einen großen Theil der Lieder aus Theodor Körner's „Leier und Schwert“. Als „Lützow's wilde Jagd“ allüberall in Deutschland gesungen wurde, und es von Nord gen Süd ertönte: „Du Schwert an meiner Linken“, erreichte die Volksbegeisterung ihren höchsten Grad, und der Name Karl Maria von Weber war auf Aller Lippen. Hier lernte man den Meister nun auch von seiner nationalen Seite kennen. Wenn Mozart der

Componist der Welt ist, so ist Weber der deutsche Componist. Welche andere Nation könnte diese Töne anstimmen, welche könnte sie auch nur so nachfühlen und verstehen, wie wir? Es würde ja lächerlich sein, wollte man etwa sagen, der französischen Nation fehle Gefühl und Empfindung — aber daß sie in mancher Beziehung anders fühlt und empfindet, als wir, wird sich nicht leugnen lassen. Fehlt doch der französischen Sprache selbst ein Wort für unser „Gemüth". Drum wußte an einer Stelle, wo so recht eigentlich deutsches Gemüth zur Geltung kommt, der französische Uebersetzer des „Freischütz" nicht, was er daraus machen solle. Der Fürst bewillkommnet den Eremiten mit den Worten: „Sei mir gegrüßt, Gesegneter des Herrn." Das heißt im Französischen: »Bon jour, monsieur; comment vous portez-vous?«! Daß es lange dauerte, bis Weber's Opern in Frankreich Eingang fanden, ist sehr begreiflich; — jetzt freilich haben sie ihren Triumphzug längst auch dort gehalten. Ging es uns ja doch mit dem geistreichen Franzosen Berlioz ganz ähnlich!

Nach drei Jahren legte Weber seine Stelle in Prag nieder, machte eine Kunstreise durch Deutschland, war dann längere Zeit auf Besuch bei einem Freunde in Berlin und trat mit Neujahr 1817 ein neues Amt an, das ihm unterdessen offerirt worden, — er ging nach Dresden als Kapellmeister der neu zu gründenden deutschen Oper. Hier hatte er viel zu thun, arbeitete sehr fleißig, fühlte sich aber frisch und wohl und gründete noch vor Schluß des Jahres seinen eigenen Hausstand, indem er seine Braut Karoline Brandt heimführte.

In Dresden lernte er den Dichter Friedrich Kind kennen, welcher ihm den Text zu der Oper lieferte, die dann den Componisten zum Lieblinge des deutschen Volkes machte. Johann August Apel, Doctor juris und Senator in Leipzig, hatte ein „Gespensterbuch“ herausgegeben, und in diesem fand Weber eine Erzählung, betitelt: „Der Freischütz“, die einen so tiefen Eindruck auf ihn machte, daß er sich sogleich entschloß, sie in Musik zu setzen, wenn er nur den rechten Mann fände, der ihm den Text dazu bearbeitete. Dies übernahm nun Friedrich Kind und lieferte das Libretto zu der Oper, welche anfangs den Namen „die Jägerbraut“ trug, bald aber den Titel bekam, welchen auch Apel's Erzählung führte.

Mit dem „Freischütz“ zugleich begann Weber die Musik zu dem Schauspiele „Preciosa“. Allein es kamen mehrfache Störungen der Arbeit; die schlimmste war ein ziemlich lange andauerndes Unwohlsein seiner Frau, das ihm viel Sorge machte und alle Schaffenslust in ihm niederdrückte. Im Jahre 1818 hatte er zum Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August verschiedene Festmusiken zu schreiben und deren Einübung und Aufführung zu leiten, was ihn viel Zeit kostete. Diesem Jubiläum verdanken wir übrigens die prachtvolle Jubelouvertüre.

Die mancherlei Störungen hielten Weber's Arbeit auf, so daß „Preciosa“ und „Freischütz“ erst im Jahre 1820 vollendet waren. Da aber der Dresdener Hof noch immer an der italienischen Musik hing, und demgemäß die ganze dortige vornehme Welt ein gewisses Vorurtheil gegen deutsche Musik und die deutsche Oper hatte, die beiden

neuen Compositionen aber einen entschieden volksthümlichen Ton anschlugen — in der „Preciosa" war ihm auch das spanische Colorit, hauptsächlich durch Einmischung einiger echt spanischer Melodieen, sehr gut gelungen —, so entschloß sich Weber, das erste Urtheil über seine Arbeit nicht in Dresden, sondern in Berlin fällen zu lassen. Hier ging im Frühlinge des Jahres 1821 „Preciosa" zum ersten Male über die Bühne und elektrisirte die Zuhörer, und in wenig Wochen sang und spielte die ganze musikalische Welt Berlins: „Die Sonn' erwacht" und „Im Wald, wo's Echo schallt". Mit äußerster Spannung sah man der Aufführung des bereits angekündigten „Freischütz" entgegen, und als er am 18. Juni desselben Jahres zur Darstellung kam, kannte das Entzücken keine Grenzen. Von Berlin aus machte die Oper die Runde über sämmtliche deutsche Theater, und ein wahrer Weber-Enthusiasmus verbreitete sich von der Ostsee bis zu den Alpen, von der Oder bis zum Rheine. Allüberall, wohin nur musikalische Kultur drang, kannte man: „Durch die Wälder, durch die Auen zog ich leichten Muths dahin" und spielte und sang es; vom Orgelmann auf der Straße ertönte es: „Hier im ird'schen Jammerthal", und Mädchen stimmten fröhlich an: „Wir winden dir den Jungfernkranz".

Der Erfolg übertraf weitaus auch die kühnsten Hoffnungen, und vielleicht noch nie ist ein Componist so schnell echt populär geworden, hat so schnell die Herzen aller seiner Landsleute gewonnen, wie Karl v. Weber. Sofort kam von Wien die Aufforderung, er möge für die dortige

Oper die von Helmine v. Chezy gedichtete „Euryanthe“ componiren, und er ging gerne darauf ein, um den Italienern, die ihm seinen begeisterten Triumph nicht gönnten, zu zeigen, daß er nicht blos — wie sie spöttisch sagten — Bauern, Zigeuner und Jäger, Jäger, Zigeuner und Bauern musikalisch darzustellen wisse, sondern daß er sich auch auf Anderes verstehe.

Er reiste nach Wien und studirte dort die neue Oper ein, die am 10. October 1823 zum ersten Male zur Aufführung kam. Der Erfolg war glänzend, konnte jedoch mit dem des „Freischütz“ nicht verglichen werden. Zwar war die Musik noch großartiger als bei der vorigen Oper, aber der Text war langweiliger, das Libretto nicht so durchsichtig, der ganze Inhalt lag der Anschauung des Volkes ferner, und darum wurde „Euryanthe“ nie Volkseigenthum, obwohl ein Kenner und Meister wie Ferdinand Hiller sie noch vor wenig Jahren „die vollendetste aller Opern“ nannte. Es sind nur einzelne Stücke, welche allgemeiner bekannt geworden sind, wie z. B. der Chor: „Die Thale dampfen, die Höhen glühn“.



Weber stand auf dem höchsten Gipfel des Glückes, als von Prag die Einladung an ihn gelangte, er möge die fünfzigste Aufführung seines „Freischütz“ selbst dirigiren. Er sagte zu, reiste hin, wurde mit Auszeichnung und Ehren aller Art empfangen und feierte hier den schönsten Triumph. Aber gerade in dieser Zeit trat ein

Lungenleiden, welches sich früher schon wiederholt angekündigt hatte, ernster und drohender hervor, und es half nichts, daß er sich — nach Dresden zurückgekehrt — mit Eifer in die Arbeit stürzte und sein Leiden zu vergessen hoffte. Das Uebel nahm im Gegentheile immer zu, Weber fühlte seine Kraft schwinden und ging im Sommer 1825 nach Ems, um hier an den Heilquellen Genesung zu suchen. Er erholte sich auch einigermaßen, gesund aber wurde er nicht.

Unterdessen hatte sich der Director des Coventgarden-Theaters in London an ihn gewendet und ihn ersucht, den „Oberon" zu componiren, und Weber war gerne bereit dazu; hatte er doch hier wieder einen ganz anderen Stoff, — statt der Wolfsschlucht die Feeninsel, statt des wilden Heeres auf den Wogen tanzende Meermädchen. Noch war er nicht ganz mit der Arbeit zu Ende, als er, da die Zeit drängte, am 16. Februar 1826 seiner Karoline den Abschiedskuß gab und, begleitet von dem Flötisten Fürstenau, einem treuen und zuverlässigen Freunde, die Reise nach England antrat. Unterweges wurde er in Paris von allen Künstlern wie nicht minder von kunstsinnigen Laien in ehrendster Weise ausgezeichnet, in London selbst mit Jubel empfangen. Da er sich gerade recht wohl befand, schrieb er sehr heitere Briefe an seine Frau, vollendete seine Oper und führte sie am 12. April auf. Stürmischer Beifall lohnte ihn, und er wurde überhäuft mit Ehre und Anerkennung.

Aber wenige Tage nachher machte sich sein körperliches Leiden wieder in sehr gebieterischer Weise geltend;

wahrscheinlich hatten Anstrengung und Aufregung seine Krankheit befördert, — er fühlte sich sehr schwach und ward bald von der lebhaftesten Sorge ergriffen. Liebe, Verehrung und Freundschaft umgaben ihn mit der treuesten Pflege; es wurde Alles aufgeboten, dem theuren Kranken die Gesundheit wieder zu verschaffen, leider vergebens! Des Patienten bemächtigte sich jetzt eine unnennbare Sehnsucht nach der Heimath, und er ließ Alles zur Abreise vorbereiten; seine Verehrer in London aber beschlossen, ihm vorher noch eine besondere Anerkennung zu bieten: der „Freischütz" sollte zu seinem Besten aufgeführt werden. Dazu war der 7. Juni festgesetzt, — — in der Nacht vom sechsten auf den siebenten entschlief der Meister, der so tief innig gesungen:

> Ob auch die Wolke sie verhülle,
> die Sonne bleibt am Himmelszelt.
> Es waltet dort ein heil'ger Wille,
> nicht blindem Zufall dient die Welt!



Achtzehn Jahre lang ruhte des Meisters Asche in London, dann holte sie der treue Sohn und treffliche Biograph, Max Maria v. Weber, in die Heimath ab. Im December 1844 ward sie in Dresden in die Familiengruft gebettet. Ein Comité für ein Denkmal trat alsbald zusammen; ehe aber das nöthige Capital gezeichnet war, kam das Jahr 1848 mit seinen Unruhen und Umwälzungen, und die Angelegenheit gerieth völlig in's Stocken. Erst im October 1860 konnte das von Meister Rietschel geschaffene Denkmal in der Anlage hinter dem Opernhause enthüllt

werden. Karoline hat diese Feier nicht mehr erlebt, bereits 1852 ist sie entschlafen, nachdem der jüngere Sohn Alexander ihr längst vorangegangen. Der ältere, Max Maria, zuletzt Regierungsrath in Berlin, starb daselbst 1881.

Weber war ein ausgezeichneter musikalischer Schriftsteller, der in Zeitschriften sehr gediegene Aufsätze lieferte und namentlich auch ohne Menschenfurcht Kritik übte. Als ernstes Wort in heiterer Form schrieb er eine musikalische Parodie der bekannten Schiller'schen Kapuzinerpredigt. Diese Seite seines Wirkens kennen, wie es in der Natur der Sache begründet ist, nur die Musiker von Fach; viel bekannter sind seine Concerte, Polonaisen, Rondo u. s. w.; aber förmlich Eigenthum des Volkes geworden sind seine Gesänge. „Schlaf, Herzenssöhnchen", welche Mutter kennte dieses Liedchen nicht? Welche Innigkeit spricht aus Preciosa's „Einsam bin ich nicht alleine" und aus Agathen's Gebet: „Leise, leise, fromme Weise!" Welche Frische tönt aus dem Chor der Zigeuner: „Frischer Muth, leichter Sinn führet uns durch's Leben hin!" Kein Sängerverein in weiten deutschen Landen existirt, der nicht in seinem Repertoir den Jägerchor hätte: „Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen." Und welcher jubelnde Flug liegt in dem Schlußchor: „Ja, laßt uns zum Himmel die Blicke erheben und fest auf die Lenkung des Ewigen bau'n!" Das ist Weber, der ganze, deutsche Weber!





Giacomo Meyerbeer.

Jakob Meyer Beer war der älteste Sohn einer der reichsten und angesehensten Bankiersfamilien in Berlin und am 5. September 1791 daselbst geboren. Als wohlstehender und gebildeter Mann ließ sich's der Vater angelegen sein, seinen Kindern eine sorgfältige Erziehung zu geben und sie von den besten Lehrern unterrichten zu lassen. Da sich nun bei Jakob ein ungewöhnliches musikalisches Talent kund gab, das ihn z. B. befähigte, die Melodien von Liedern, welche er im Vorübergehen gehört, mit Leichtigkeit auf dem Klaviere wiederzugeben, war der Vater schnell entschlossen und ließ dem Knaben alsbald Musikunterricht ertheilen, und zwar von dem verehrtesten und theuersten Klavierlehrer Berlins, Franz Lauska. Als später Muzio Clementi, der Allbekannte, zu vorübergehendem Aufenthalte an die Ufer der Spree kam, wandte sich Vater Beer sogleich an ihn und engagirte ihn für den Unterricht seines Jakob, und bereits in seinem

neunten Jahre hatte dieser eine solche Fertigkeit auf dem Klaviere erlangt, daß er sich in einem Concerte öffentlich hören lassen konnte. Ein Oheim Jakobs, ein Herr Meyer, hatte außerordentliche Freude an dem Talent seines Neffen, das ja der ganzen Familie zur Ehre gereichte, nahm sich seiner mit väterlicher Zuneigung an und vermachte ihm sein ganzes, beträchtliches Vermögen, knüpfte jedoch die Bedingung daran, daß Jakob auch seinen, des Testators, Namen als Familiennamen führe, — so entstand die Zusammensetzung Meyerbeer. Während seines Aufenthaltes in Italien wurde dann der deutsche Jakob in den italienischen Giacomo verwandelt.

Der Knabe Meyerbeer dachte nur an die Laufbahn des Klaviervirtuosen, der Vater aber dachte weiter und ließ seinen Jakob von dem berühmten Karl Friedrich Zelter, dem Director der Berliner Singakademie und dem Gründer der dortigen Liedertafel, in der Composition unterrichten und übergab ihn später dem Kapellmeister Bernhard Anselm Weber zu weiterer Ausbildung. Allein mit diesen beiden Lehrern erging es dem Schüler eigenthümlich. Zelter (geboren 1758) war eigentlich Maurermeister, trieb aber aus reiner Kunstbegeisterung auch Musik; es war ihm gegangen, wie es ähnlich so vielen Anderen geht: Die Natur hatte ihn zum Musiker bestimmt, der Vater aber machte einen Maurer aus ihm. Nun beschäftigte er sich zwar längst mehr mit Noten als mit Backsteinen, seit dem Jahre 1809 war er sogar Königlicher Professor der Musik, aber es war ihm, da er mit Leuten derberen Schlages verkehren mußte, eine gewisse Schroffheit ge-

blieben, die sich sehr leicht zur Grobheit steigerte, — und diese konnte der kleine Meyerbeer nicht vertragen. Seine Fortschritte waren darum durchaus nicht den Talenten des Schülers und der Tüchtigkeit des Meisters entsprechend. Ganz anders stand es in Bezug auf den Kapellmeister Weber. Dieser gab sich seinem Unterrichte mit Eifer und Liebe hin, aber bei ihm fehlte es in anderer Beziehung: Er verstand weder die Kunst des Lehrens, noch war er als Harmoniker selbst bedeutend genug, etwas Erkleckliches leisten zu können. Einst brachte ihm Meyerbeer eine Fuge, die er geschrieben, und Weber war hoch erfreut über diese ausgezeichnete, vortreffliche Arbeit und entschloß sich, dieses Kunstwerk seinem ehemaligen Lehrer, dem Abt Vogler, nach Darmstadt zu senden, um diesem zu zeigen: „Siehe, solche Schüler bilde ich." Er hoffte reiches Lob damit einzuernten. Statt dessen erschien eine lange, aus drei Theilen bestehende Abhandlung über die Fuge, deren erster die Theorie der Fuge enthielt, und deren zweiter, überschrieben: „Die Fuge des Schülers", diese Takt für Takt unbarmherzig kritisirte und als total mißlungen darlegte. Der dritte Theil, betitelt: „Des Meisters Fuge", war eine von Vogler selbst nach Meyerbeer's Thema ausgeführte Fuge, die ebenfalls bis in ihre kleinsten Theile erläutert und begründet war.

Weber war aus seinen Himmeln gefallen, Meyerbeer aber auch. Dieser setzte sich nun an die Arbeit, studirte, was ihm Vogler gesandt, mit allem Eifer und Fleiße, kam jetzt erst zur Klarheit über Das, was ihm bisher undeutlich und unklar war, und schrieb, nachdem er hoffte, auf

dem rechten Wege zu sein, eine neue Fuge, die er dann direct dem „Meister“ nach Darmstadt sandte. Vogler erwiderte freundlich und lud Meyerbeer ein, zu ihm zu kommen, in seinem Hause bei ihm zu wohnen und sich unter seiner Leitung weiter auszubilden. Der Vater willigte ein, und Jakob ging 1806, also fünfzehn Jahre alt, nach Darmstadt.



Hier machte er außerordentliche Fortschritte, arbeitete mit Lust und Freudigkeit, und als später Karl Maria v. Weber ebenfalls nach Darmstadt kam, schlossen die Beiden sich enge Einer an den Andern und studirten und strebten mit vereinter Kraft. Im Jahre 1808 erschien von Meyerbeer die Cantate: „Gott und die Natur“, wofür ihm der Großherzog von Hessen den Titel eines Hofcomponisten verlieh. Mit Vogler und Weber machte er nun eine Reise durch Deutschland, die angesehensten Künstler und Kunstinstitute kennen zu lernen, und ging dann nach München, hier seine erste Oper: „Jephta's Gelübde“ zur Aufführung zu bringen. Es gelang ihm, und Musikkenner waren auch zufrieden mit dem Werke, das Publikum aber erwärmte sich nicht dafür.

Aehnlich erging es ihm 1813 mit der komischen Oper „Alimelek“, die zwar in Stuttgart und in Prag einstudirt wurde, aber alsbald wieder von dem Repertoir verschwand. Nun reiste er nach Wien, um auch dort ihre Aufführung zu betreiben und sich zugleich als Klaviervirtuose vor dem Fürstencongresse hören zu lassen. Glück-

licher Weise jedoch hörte er selbst noch vorher den unvergleichlichen Hummel und kam zu der Ueberzeugung, daß er sich mit diesem gar nicht messen könne. Sogleich aber war auch sein Entschluß gefaßt, in dieses Meisters Fußtapfen zu treten und nicht zu rasten, bis er sich würdig neben ihn stellen dürfe. So ließ er denn fast alle anderen Arbeiten liegen, verwandte volle zehn Monate des angestrengtesten Fleißes, sich zu Dem zu bilden, was Hummel bereits war, und sein Mühen ward mit dem schönsten Erfolge gekrönt, sein Klavierspiel riß nun die Hörer zur Bewunderung hin.

Durchaus nicht glücken wollte es ihm aber mit der Oper. „Alimelek" hatte auch in Wien gar keinen Erfolg, und Meyerbeer ging leidmüthig und verstimmt zuerst nach Paris und dann auf den Rath Salieri's, des Wiener Kapellmeisters (siehe Seite 81), eines Schülers von Willibald Gluck, nach Italien, um dort — hauptsächlich an Rossini — zu lernen, was Effekt mache. Er trat nun zunächst ganz zur italienischen Schule über, nahm Rossini zu seinem Vorbilde und schrieb nach dessen Weise verschiedene Opern, die alle Beifall fanden, wenn zum Theil auch nur sehr vorübergehend. Die erste war »Romilda e Constanza«, welche er für Padua schrieb; diejenige, welche am meisten durchdrang und in der That großes Aufsehen machte, war »Emma di Resburgo«, die zum ersten Male 1820 in Venedig aufgeführt wurde.

Allein alle diese Werke hatten nur einen sehr vergänglichen Werth. Meyerbeer kehrte nach Deutschland zurück, ging dann abermals nach Italien, reiste später nach

Paris, wo es ihm aber auch nicht glücken wollte, — seine Opern standen neben denen Rossini's immer wie Arbeiten des Jüngers neben denen des Meisters, — endlich verschwand er ganz aus der Oeffentlichkeit. Man glaubte, er werde auf die Lorbeeren des Tondichters fernerhin verzichten; allein er hatte sich nur zurückgezogen, nachzudenken, wie er es machen müsse, einen ganzen und vollen Erfolg zu erlangen; wie er unabhängig und selbstständig in seinen Leistungen, ein Eigenartiger werden könne; wie es anzufangen, daß Sieg und Triumph gewiß seien.



Im Jahre 1825 war Meyerbeer's Vater gestorben; zwei Jahre später hatte sich Giacomo verheirathet; 1830 überreichte er der „Großen Oper" in Paris die Partitur eines Werkes, zu welchem Scribe den Text geliefert hatte, und am 22. November 1831 wurde es zum ersten Male aufgeführt, — es war „Robert der Teufel". Das Stück wurde gegeben und wieder gegeben, ganz Paris schwamm in Entzücken, jede Rivalität war besiegt, jeder Gegner unterlegen, Meyerbeer war der Herr und Meister und hatte nun erreicht, was er bisher so sehnlich angestrebt.

Fünf Jahre später brachte die „Große Oper" zu Paris seine „Hugenotten"; und dieses glänzende Werk, nach der Meinung Vieler sein gediegenstes, ging am 20. Mai 1842 auch in Berlin über die Bühne, und König Friedrich Wilhelm IV. ernannte den Componisten zu seinem Generalmusikdirector. Dieser ließ sich nun in Berlin nieder,

während seine beiden großen Opern nach und nach die Runde über alle größeren Bühnen Europas machten. Allerdings erhob sich auch eine lebhafte Gegnerschaft, die da laut verkündete, durch die Zauberkraft der Musik müsse das Publikum gefesselt werden, nicht durch Schaugepränge, durch Pracht der Decoration und glänzende Aufzüge; Mozart habe nicht nöthig gehabt, um seine Zuhörer zu fesseln und tief zu ergreifen, zu solchen Mitteln seine Zuflucht zu nehmen: Ein düsteres Klostergewölbe mit alten, staubigen Särgen — die Sargdeckel springen auf — die halb verwesten Leichen der längst verstorbenen Nonnen erheben sich — treten auf den Helden zu — verwandeln sich plötzlich in leicht gekleidete Genien und umschlingen ihn mit Rosenketten u. s. w. Mozart habe keines Ballets bedurft; aber bei diesen neuen Opern handele es sich wesentlich nicht um eine durch die Musik bewirkte Anregung des Gemüthes, sondern um Blendung des Auges und um Erschütterung der Nerven durch oft wechselnde, starke Effecte. Meyerbeer ist der Schöpfer der „großen französischen Oper", auch „Spektakeloper" genannt.

Dessen ungeachtet haben sich diese Opern doch nun schon fünfzig Jahre erhalten, machen allüberall jedes Mal ein volles Haus und beanspruchen darum nicht nur in der Geschichte der Musik ihren Platz, sondern verdienen ihn auch ganz und gar. Wenn Meyerbeer auch zu Mitteln des Effectes griff, die vor ihm Niemand zu benutzen gewagt — großartige Trommelwirbel, Kanonenschüsse und dergleichen — und wenn diese Dinge auch eigentlich nicht Musik genannt werden können, so bezeichnet Meyerbeer

doch eine Entwickelungsstufe der dramatischen Musik, und Niemand kann ihm seine kunstgeschichtliche Bedeutung absprechen.

Zur Einweihung des neuen Opernhauses in Berlin componirte er im Jahre 1842 „Das Feldlager in Schlesien“, aus welchem zwölf Jahre später „Der Nordstern“ gemacht wurde; jedoch konnte diese Oper in keiner der beiden Gestalten einen dauernden Beifall erringen. Sein Bruder, Michael Beer, hatte eine Tragödie „Struensee“ gedichtet; zu dieser schrieb Giacomo die Musik, und diese gehört mit zu dem Besten, was er geliefert. Am 16. April 1849 führte die „Große Oper“ zu Paris zum ersten Male den „Propheten“ auf, und wieder bemächtigte sich der lebhafteste Enthusiasmus des Publikums, und das neue Werk hielt seinen Triumphzug von Hauptstadt zu Hauptstadt, und überschwängliches Lob lohnte den Componisten. Orden und Auszeichnungen aller Art wurden ihm in reichem Maße zu Theil, er ward zum Ehrenmitgliede vieler Akademien ernannt, erhielt im Jahre 1850 von der Universität Jena den Titel eines „Doctors der Musik“; Alles, was er an Ruhm, Ehre, Ansehen und Einfluß je ersehnt hatte, floß ihm vollauf zu, und seine betagte Mutter, welche 1854 starb, hatte das Glück, vor ihrem Tode noch ihren Jakob auf dem höchsten Gipfel des Ruhmes zu sehen.

Leider fing auch seine Gesundheit an zu wanken, und er mußte sich mit der Arbeit schonen und während der günstigen Jahreszeit in Bädern Erholung und Stärkung suchen. Fast jeden Sommer ging er nach Schwalbach und

verweilte dann auch jedes Mal in Frankfurt am Main bei seinem Freunde Wilhelm Speyer, dem trefflichen Liedercomponisten.

Sein letztes Werk, dessen Aufführung er noch erlebte, war die komische Oper: »Le Pardon de Ploërmel«, bei uns „Dinorah" genannt. Es kam im April 1859 in Paris und London zur Darstellung, und obwohl sich Meyerbeer hiermit auf ein ganz neues, von ihm bis dahin noch nicht betretenes Gebiet wagte, so gelang es ihm doch, auch hier sogleich die Siegespalme zu erringen.

Jahrelang war er bereits mit einer neuen großen Oper beschäftigt, der „Afrikanerin"; ihre Aufführung machte aber enorme Schwierigkeiten, und auch die Einübung des Orchesters und der Sänger und Sängerinnen kostete viel Zeit und Mühe; Jahr um Jahr verging, — endlich ließ sich die Zeit der ersten Darstellung nahezu bestimmen, da kam am 2. Mai 1864 der Tod und rief den Meister ab. Seine Leiche wurde von Paris nach Berlin gebracht und dort am 9. desselben Monats feierlich beerdigt.



Von Meyerbeer erschienen außer schon Genanntem eine Cantate zur Enthüllung des Gutenbergdenkmals in Mainz, ein Krönungsmarsch und eine Hymne zur Krönung des Königs Wilhelm I. von Preußen, eine Ouvertüre zur Eröffnung der Industrieausstellung in London, ein Festmarsch zur Schillerfeier in Paris (1859), eine Cantate zur Enthüllungsfeierlichkeit des Friedrichdenkmals in Berlin,

einige Kirchenstücke, eine Anzahl französischer Lieder und eine ziemliche Zahl kleinerer Compositionen; Bedeutung hat er nur als Operncomponist. Aber in diesem Stücke war er auch epochemachend.

Ein kunstgeschichtlicher Schriftsteller sagt: „Der Verbindung Meyerbeer's mit Scribe, dem effectreichen Intriguen-Dramatiker, verdanken wir die Entstehung der modernen großen französischen Oper. Dieses Kunstprodukt, welches eine eigene Gattung repräsentirt, darf im Grunde eine musikalisch-weltbürgerliche Monstrosität genannt werden. Denn mit geschicktem und raffinirtem Calcül für die große Masse berechnet, ist es ein unerquickliches Conglomerat aller möglichen entgegengesetzten Eigenschaften, denen Vorzüge wie Mängel in gleichem Maße eigen sind. Die moderne französische Oper läßt eine Vermischung verschiedener Style, Wahrheit und Unwahrheit, Geschmack und Geschmacklosigkeit, Noblesse und Trivialität, Schönheit und Unschönheit erkennen. Außerdem zeigt sie ein Aufgebot an äußerlichen Mitteln aller Art, wodurch für eine blendende theatralische Wirkung überreich gesorgt ist.“

Im Ganzen ist diese Kritik gewiß zutreffend, und auch das ist richtig, was von anderer Seite hervorgehoben wird, daß das wahre Genie mit kleinen Mitteln ausreicht und nicht so gewaltiger Anstrengung und so großartigen Aufwandes bedarf, um zum Ziele zu gelangen. Die Musik der großen französischen Oper für sich allein wirkt nicht, der Glanz der Dekorationen und Costüme, die ans Märchenhafte grenzenden Leistungen der Maschinerie

sind unentbehrlich, solche Stücke zu ihrer Geltung zu bringen. Deßhalb sind diese auch nur ausführbar auf Hoftheatern oder Bühnen reicher Städte; eine kleinere Bühne, welche nicht so leichten Sinnes die Zehntausende ausgeben, nicht Sonnenaufgang, Schlittschuhlauf und Brillantfeuerwerk arrangiren kann, muß darauf verzichten, Meyerbeer'sche Opern aufzuführen; sie muß sich an Mozart, Beethoven, Gluck und v. Weber halten. Diese können auch bescheidene Ausstattung vertragen. Zauberflöte, Fidelio, Freischütz werden auch auf der Bühne einer kleinen Provinzstadt den Zuschauer fesseln und dem Hörer unvergeßlich bleiben, wenn auch der ägyptische Tempelhof minder großartig, die Wolfsschlucht minder grausig ist.

Endlich sei auch noch der Ausspruch erwähnt: „Der Effect ist der Götze, dem Meyerbeer seine Opfer bringt." Allein trotz alledem muß doch zugestanden werden, daß wir in Giacomo ein ganz außergewöhnliches Talent vor uns haben und einen Meister, welcher die Bühne durch und durch kennt und von dieser Kenntniß den größtmöglichen Gewinn zieht; welcher weiß, durch was für verschiedene Mittel der gewünschte Eindruck auf das Publikum erreicht wird, welcher diesen Eindruck sorgfältig berechnet und die Mittel zur Erlangung desselben klug combinirt; einen Meister, der das Orchester zu verwenden weiß, große Charakterisirungsgabe besitzt und es verstanden hat, einen Erfolg zu erringen, den ihm nicht leicht ein Anderer streitig machen wird. In den ersten zwanzig Jahren wurde „Robert" in Paris allein mehr als vierhundertmal aufgeführt.

Der „Prophet" und die „Afrikanerin" gelangten nicht zu demselben nachhaltigen Erfolge; sie sind ärmer an musikalischen Schönheiten und ersetzen diesen Mangel durch größeres Raffinement in der Dekoration und den Leistungen der Maschinerie; aber „Robert" und „die Hugenotten", unstreitig die gediegensten Leistungen Meyerbeer's, sichern diesem für immer einen Platz in den Reihen der reichbegabten Meister, die unsere Oper gefördert haben.

Noch muß eines schweren Vorwurfes gedacht werden, welchen die Gegner Meyerbeer's diesem machten, als sein „Robert" einen so durchschlagenden Erfolg gewann; es hieß und wurde schwarz auf weiß in die Welt gesandt, wie die Claque in den Pariser Theatern bestellt und bezahlt werde, so sei auch in vorliegendem Falle die Kritik vorher bestellt und reichlich ausgelohnt worden; der Componist habe sehr bedeutende materielle Opfer gebracht, um sich einen glänzenden Erfolg zu sichern. Es ist unmöglich, zu entscheiden, was und wieviel in dieser Richtung geschehen; aber angenommen, Meyerbeer habe auch ein pecuniäres Opfer gebracht, sich die Recensenten günstig zu stimmen, — das Publikum konnte er nicht für die Dauer bestechen, und was er vielleicht aus Sorge gethan, benimmt seinen Compositionen Nichts an ihrem Werthe. „Robert der Teufel", urtheilt ein Kritiker, „ist eine Oper, die unter allen Umständen jedes größere Publikum für sich hätte gewinnen müssen. Auch das Sujet erweist sich, trotz mancher Ungereimtheiten und Absurditäten, in scenischer Hinsicht wirksam; es ist in genauer Kenntniß des Bühnen=

wesens mit außerordentlichem Geschick zusammengefügt. Die Musik steigert den Eindruck der Handlung; sie ist ungewöhnlich prägnant, melodiös ins Gehör fallend, sinnlich ansprechend und energisch erregend, oft charakteristisch und bezeichnend für die Situation und effectreich durch grelle, contrastirende Instrumentalfarben. Diese Eigenschaften, ebensosehr das Product großer Begabung als eines geistig speculativen Raffinements und einer scharfsinnigen Combinationsgabe, sichern vollkommen den äußeren Erfolg."

Möglich, ja wahrscheinlich, daß Meyerbeer's Opern nicht so lange auf dem Repertoir bleiben als die Mozart's, aber in *seiner Zeit* war er doch tonangebend und wurde geehrt und ausgezeichnet von Königen und Kaisern, von Akademieen und Universitäten; er war Jahrzehnte lang der unbeschränkte Herrscher im Reiche der Oper, und auch heute noch ist keine Bühne, die nicht — wenn möglich — von Zeit zu Zeit Meyerbeer'sche Opern bringt.





Gioachimo Antonio Rossini.

Pesaro ist ein Städtchen von ungefähr 18000 Einwohnern und liegt unfern der Mündung des Foglia ins Adriatische Meer; es gehörte ehemals zum Kirchenstaate, ist Bischofsitz, hat zwölf Klöster, Fabriken und nicht unbedeutenden Handel. Ende vorigen Jahrhunderts war es kaum halb so groß; und wie es in kleineren Orten stets der Fall ist, daß jeder Angestellte, jeder Staats- oder Communaldiener eine angesehene Person ist, so war auch der Aufseher der Fleischer-Innung, Giuseppe Rossini, ein Mann von Gewicht und Einfluß — und das um so mehr, da er noch ein zweites Amt bekleidete; er war nämlich auch Stadttrompeter und als musikalisches Genie ganz besonders geschätzt.

So lebte er mit seiner Frau Anna, einer geborenen Guidarini, und seinem am Schalttage des Jahres 1792 geborenen Söhnchen Gioachimo Antonio recht zu-

frieden und hielt etwas auf sich, so daß ihm die Leute sogar nachredeten, er sei stolz.

Nun hatte er aber eine Eigenschaft, die nach Umständen bald Tugend, bald Verbrechen ist, — er war nämlich ein begeisterter italienischer Patriot. Das war schön und gut und gereichte ihm zur Ehre; als aber im Herbst 1798 die Franzosen eingerückt waren und Besitz von der Stadt genommen hatten, war der Patriotismus auf einmal ein Verbrechen, Giuseppe wurde Revolutionär genannt, seiner Aemter verlustig erklärt und ins Gefängniß geworfen.

Dadurch geriethen Mutter und Kind in das größte Elend; sie hatten selbst kein Obdach mehr, und der Frau des „Rebellen" war jede Thür verschlossen. Allein hier zeigte sich, was Mutterliebe zu leisten vermag, wie sie die größten Hindernisse besiegt und das Schwerste überwindet. Lange Zeit zum Ueberlegen und Planmachen war nicht; es mußte schnell gehandelt sein, — der Knabe wollte essen und brauchte auch Nachtlager. Anna besaß eine schöne Stimme, ein merkliches Musiktalent und hatte oft unter Beihülfe ihres Mannes das Leben im Hause durch die Macht der Töne verschönt, — jetzt mußte mit ihrer Kunst Brod verdient werden. Die Frau des Gefangenen besann sich nicht lange, nahm ihren sechsjährigen Knaben an die Hand und wanderte hinaus in die Fremde, mit ihrer Stimme zu verdienen, was sie beide nöthig hatten.

Sie schloß sich kleinen Komödiantengesellschaften an, welche auf Jahrmärkten umherzogen und auch in Landstädtchen ihre Vorstellungen gaben, und bald hatte sie durch ihre klangvolle Stimme sich ein gewisses Ansehen erworben

und ihren Gioachimo so weit gebracht, daß auch er Geld verdienen konnte. Nun ging es immer besser; Mutter und Sohn hatten ganz entschiedenes Talent für das Theater, konnten nach und nach bessere Bedingungen erlangen, gingen auch zu größeren Gesellschaften über, und nach vier Jahren hatte es Anna zur Primadonna bei der Komischen Oper in Bologna gebracht.

Jetzt wurde Giuseppe aus dem Gefängnisse entlassen und eilte sogleich nach Bologna, Frau und Kind zu umarmen; Anna aber erklärte dem Herrn Theaterdirector, daß er ihren Mann im Orchester als ersten Hornisten anstellen müsse und ihren Sohn als zweiten, ansonsten sie sich ein anderes Engagement suchen werde. Was wollte der Mann machen? Er konnte seine Primadonna nicht gehen lassen, mußte ihr also den Willen thun, und so wurde der zehnjährige Joachim zweiter Hornist und spielte und sang nebenbei Kinderrollen. Hierdurch erkannte der Vater, daß sein Sohn große musikalische Anlage habe und es sich wohl der Mühe lohne, ihn gründlich auszubilden; und da sie nun alle Drei Geld verdienten, sich daher in leidlich guten Verhältnissen befanden, erhielt der Knabe Unterricht in Klavier und Gesang und bei einem Geistlichen, Angelo Tesei, sogar im Generalbaß.

Zwei Jahre lang ging das recht gut so, und der angehende Künstler mußte sogar in verschiedenen Kirchen die Sopransoli singen; da verlor die Primadonna Anna Rossini ihr Engagement, und mit ihr zugleich mußten sich selbstverständlich auch die beiden Hornisten einen anderen Wirkungskreis suchen. Die Familie machte sich also wieder

auf die Wanderschaft, schloß sich bald hier, bald dort einer Truppe an, zog in der Welt umher und verdiente ihr tägliches Brod, so gut es eben ging. Gioachimo konnte natürlich jetzt keinen Unterricht mehr erhalten; er hatte aber bei seinem Talente schon so viel gelernt, daß er für sich allein studiren und sich so weiter bringen konnte, — doch war sein Fleiß nicht allzugroß; das unruhige und unstete Leben äußerte auch in dieser Beziehung seinen nachtheiligen Einfluß auf ihn; was er trieb, trieb er ziemlich oberflächlich, doch war er seinen Eltern sehr brauchbar, denn er machte ihnen den Correpetitor, wiederholte ihre Gesangspiecen mit ihnen am Klaviere und übte neue mit ihnen ein. Da es mit dem Theater nicht recht gehen wollte, machte Giuseppe nun Concertreisen als Hornvirtuose, und sein Sohn Joachim begleitete ihn bei seinen Vorträgen auf dem Klaviere; Mutter und Sohn sangen, und so wurde des Lebens Unterhalt wieder in befriedigender Weise gewonnen.



Als Gioachimo fünfzehn Jahre alt war, gelang es, ihn nach Bologna in die Musikschule zu bringen und so wenigstens dem steten Wanderleben ein Ende zu machen, wenn auch der Unterricht hier sehr oberflächlich und flüchtig war. Soweit der junge Rossini dieses selbst einsah, suchte er auch abzuhelfen und wandte sich zu diesem Behufe dem Studium der Werke zweier deutschen Componisten ersten Ranges zu, und zwar waren dies Haydn und Mozart.

Der regelmäßige, ernste Unterricht wollte dem an stetes Umherziehen Gewöhnten gar nicht schmecken; die regelrechten Uebungen, welche ihn sein Lehrer, Pater Mattei, machen ließ, waren ihm viel zu langweilig; auch hatte er durchaus keine Lust, sich zum Kirchencomponisten auszubilden; Opern wollte er schreiben, als Theatercomponist Ehre, Ruhm und Ansehen erwerben; dies war sein Ziel.

So trat er aus dem Unterrichte des Pater Mattei wieder aus, ehe er noch etwas Gründliches gelernt hatte, und es war ein Glück, daß er gerade auf die großen deutschen Meister gekommen war, deren unsterbliche Werke er mit Eifer und Fleiß durcharbeitete. Im Jahre 1808 veröffentlichte er sein erstes Opus, eine Cantate: »Il Pianto d'Armonia«, und nun folgten Sinfonieen, Streichquartette und kleinere Stücke, bis er im Jahre 1810 nach Pesaro zurückkehrte.

Hier nahmen sich die Freunde der Familie wohlwollend seiner an, unterstützten ihn nach Kräften, und namentlich ein Signor Perticari ließ es sich angelegen sein, den Ruf von des jungen Künstlers Genie nach allen Seiten zu verbreiten. Durch seine Empfehlung kam es auch dahin, daß das Theater San Mosè in Venedig bei Rossini eine Oper bestellte. Ueberglücklich ob dieses Auftrages reiste der junge, achtzehnjährige Mann nach der Lagunenstadt, schrieb die einaktige komische Oper »La Cambiale di matrimonio« und brachte sie im Herbst 1810 zur Aufführung. Der Eindruck war ein ziemlich günstiger, und wenn das Publikum auch gerade nicht enthusiasmirt war, — das

Stück hatte doch gefallen, und Gioachimo hatte sein Ziel erreicht, er war Operncomponist.

Allein es standen ihm drei große Hindernisse im Wege, die ihn zunächst nichts Tüchtiges leisten ließen. Das erste war sein natürlicher leichter Sinn, der durch das jahrelange Wanderleben genährt und gepflegt worden war, so daß er den Künstler zu keinem ernsten, andauernden Arbeiten kommen ließ. Er lebte nur in der Gegenwart und machte sich keine Sorge um die kommenden Tage. Kam eine Bestellung, so ließ er ihre Ausführung liegen bis zum letzten Augenblick; dann wurde schnell das Verlangte geschrieben, und es ist selbstverständlich, daß derartige Arbeiten meist recht flüchtig und oberflächlich waren. — Als zweiter Uebelstand muß angeführt werden, daß Rossini's theoretische Bildung der gediegenen Gründlichkeit entbehrte und überaus lückenhaft war. Der Unterricht bei Pater Mattei hatte ihm nicht geschmeckt, und bei dem Studium der Meisterwerke Haydn's und Mozart's lernte er eben nur Das, worauf er zufällig kam, Das, was sich ihm gerade darbot. — Das dritte Hinderniß eines soliden Schaffens war seine Armuth. Er mußte arbeiten um das tägliche Brod, nahm jede Bestellung an, auch wenn sie ihm nicht zusagte, und führte sie gegen eine sehr bescheidene Bezahlung aus. Sein Componiren hatte gar zu oft etwas Handwerksmäßiges; seine Compositionen waren nach der Schablone gearbeitet. Reichte bei seiner Neigung, jede Arbeit zu verschieben, schließlich die Zeit nicht aus, so übertrug er ohne Bedenken die musikalischen Gedanken einer alten Oper in die neue und half sich so über die

Schwierigkeiten weg; darum sind Wiederholungen und „Einlagen" bei ihm nichts Seltenes.

Diesen großen Mißständen gegenüber steht sein angeborenes Talent, welches ihn trotz aller Hindernisse schließlich doch zum Lieblinge seines Volkes und zu einem Vielgefeierten machte.



Im Jahre 1812 schrieb er nicht weniger als fünf Opern, die zwar alle nur leicht hingeworfen waren, aber hier und da — neben Wiederholungen — recht große Schönheiten enthielten, so daß sich doch auch in ihnen ein sehr bedeutendes Talent kund gab. Nichts desto weniger waren alle diese Compositionen nur Fabrikarbeit, genügten dem erhaltenen Auftrage, verschwanden aber spurlos wieder und zwar in kürzester Zeit. Pater Mattei war untröstlich und schrieb an Rossini: „Du machst mir wenig Freude und gereichst meiner Schule zur Schande." Leichten Herzens erwiderte Rossini: „Wenn ich nicht mehr um das tägliche Brod arbeiten muß, werde ich Dir auch noch Freude machen und Deiner Schule zur Ehre gereichen. Vor der Hand muß ich anfertigen, *was man bestellt*; und die Qualität der Leistung richtet sich nach dem Honorar."

Dieses Honorar war allerdings sehr gering, und überdies wurde Rossini von den Theaterunternehmern auch nicht anders behandelt als etwa ein Gelegenheitsdichter und Stadtpoet, dem man einen *Auftrag* gibt, und der für seine Verse vollständig mit der Bezahlung abgefunden ist. Namentlich der Pächter des Theaters

San Mosè in Venedig behandelte ihn so unwürdig, daß sich der Componist entschloß, ihm in seiner Weise eine Züchtigung dafür zu Theil werden zu lassen; er schrieb eine Oper, »La scala di seta«, deren Ouvertüre, welche ohne Probe vom Blatt gespielt wurde, er geflissentlich so eingerichtet hatte, daß sie statt Applaus und Bravo: Pfeifen, Zischen und Lärmen hervorrufen mußte und den Impresario (den Theaterunternehmer) fast zur Verzweiflung brachte. Unmittelbar nach Schluß der Vorstellung reiste der Componist ab.

Einundzwanzig Jahre war Rossini alt, als er seine erste Oper schrieb, die bleibenden Eindruck machte und auch über die Grenzen Italiens hinaus zur Geltung kam. Es war dies »Tancredi«; zum ersten Male 1813 in Venedig gegeben, mit wahrer Begeisterung begrüßt und in kürzester Zeit über die ganze Halbinsel verbreitet. In Deutschland dauerte es ungefähr noch zehn Jahre, bis diese Oper zur Anerkennung und Geltung kam, aber dann hielt sie sich auch ein Vierteljahrhundert auf allen Bühnen und zwar nicht nur Deutschlands, sondern ganz Europas und machte stets eine gefüllte Kasse. Liebliche, einschmeichelnde Melodien, durch Kunststücke des Gesanges verziert und zu Bravourstücken für Sänger und Sängerinnen bestimmt, machten die Oper »Tancredi« zu einem Lieblingsstücke der Kunstjünger, den Helden des ersten Kreuzzuges — die Titelrolle — zu einer Partie, in welcher die Altistinnen sicher waren, den größten Applaus zu ernten.

Noch in demselben Jahre erschien »L'Italiana in Algeri«, die ebenfalls lebhaften Beifall erhielt, wenn sie

auch nicht mit »Tancredi« verglichen werden durfte. Rossini war plötzlich ein berühmter Mann und eine begehrte Kraft geworden, allein er hatte immer noch mit materieller Noth zu kämpfen, und wenn er auch mit „Tancred" Epoche machte in der Entwickelung der italienischen Oper, so fiel der Componist doch bald nachher wieder in die schablonenmäßige Anfertigung von Opern zurück, wie er sie bisher getrieben. Der „Italienerin in Algier" folgte ein „Türke in Italien", — binnen Jahresfrist waren wieder drei Opern über die Bretter gegangen, die alle drei längst der wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen sind. Dessen ungeachtet ist gar nicht zu verkennen, daß in fast allen diesen „Arbeiten in Auftrag", die auch in der kürzesten Zeit abgethan wurden, hier und da unter viel Sand und Staub köstliche Goldkörnchen zu finden sind; das sind die Lichtfünkchen, welche Rossini's Genie sprühte.

Erst das Jahr 1815 brachte dem Componisten eine Stellung, welche ihn der Nahrungssorgen überhob, ihn weich und behaglich bettete und in die rechte Stimmung versetzte, Besseres zu leisten.

Barbaja, ein Wirth in Mailand, der zwar kein baares Vermögen, aber viel Beobachtungsgabe, Einsicht und Lebensgewandtheit hatte, vor allem seinen Vortheil richtig zu berechnen verstand, gab das Geschäft als Schenkwirth auf und pachtete für ein Jahr das Theater. Sein Grundsatz war: „Besser, tausend Dukaten ausgeben und zweitausend damit gewinnen, als nur hundert ausgeben und zweihundert gewinnen", und diesem gemäß handelte

er. Er bezahlte ein anständiges Honorar für neue Stücke, warb mit schwerem Gelde die besten Sänger und Sängerinnen, scheute keine Kosten, — und Alles kam ihm vielfach wieder ein; er machte brillante Geschäfte. Von Mailand ging er später nach Neapel, pachtete hier das Spiel und das Theater; 1821 siedelte er nach Wien über, und sein Theater bot hier in jeder Beziehung das Ausgezeichnetste, was weit und breit zu finden war. Barbaja war nicht engherzig, er opferte die größten Summen, um die ersten und besten Musiker, Sänger und Sängerinnen, die gepriesensten Schauspieler zu engagiren und aus seinem Theater einen Kunsttempel zu machen, der seines Gleichen nicht hatte. Daß er richtig calculirt, zeigte der Erfolg; denn als sich Barbaja später in das Privatleben zurückzog, war er ein Millionär.

Zur Zeit nun, da er in Neapel wohnte und dort zwei Theater gepachtet hatte, engagirte er den Meister Rossini und zwar auf folgende Bedingungen: Erstens sollte er in des Impresario prachtvollem Hause wohnen und daselbst fürstlich gehalten werden; zweitens sollte er jährlich zwölftausend Franken Gehalt beziehen; dafür mußte er aber drittens das Amt eines ersten Kapellmeisters übernehmen und für jedes der beiden Theater alljährlich eine neue Oper liefern. Rossini sagte freudig zu, und Barbaja hielt in nobelster Weise, was er versprochen. Als er merkte, daß der Componist, welcher bisher an einen sehr bescheidenen Tisch gewöhnt war, mit Wonnegefühl sich die feinen Gerichte schmecken ließ, war es sein Bemühen, ihn mit den besten Leckerbissen zu traktiren, die sich nur auf-

treiben ließen. Ueberdies konnte Rossini leben, wie er wollte, konnte schalten, als ob er in seinem eigenen Hause wäre, also z. B. Gäste nach Belieben mitbringen und über Barbaja's Weinkeller frei verfügen, und selbst als er im Jahre 1821 die spanische Sängerin Isabella Colbrano heirathete, blieb das Verhältniß noch ganz dasselbe.

Seinem Impresario verdankt Rossini ohne Zweifel sehr viel; dieser gab ihm die nöthige Ruhe, Sorglosigkeit und Lebenslust zu freudigem Schaffen, machte ihn auf geeignete Stoffe aufmerksam, trieb passende Texte auf, warb die besten Gesangeskräfte und Orchestermitglieder an, um die Compositionen auch in vollendetster Weise zur Ausführung zu bringen; kurz, er war die köstlichste Stütze und Beihülfe des Künstlers — und zugleich ein Sporn für diesen, nach Besserem und Höherem zu streben.

Im Herbste 1815 kam die Oper »Elisabetta, Regina d'Inghilterra« auf die Bühne und machte außerordentliches Aufsehen. Zwar hatte Rossini in gewohntem Leichtsinn die Vollendung der Arbeit von Woche zu Woche verschoben, und schließlich war am Tage der Aufführung noch keine einzige Note an der Ouvertüre geschrieben, doch das schadete nicht, man spielte die Ouvertüre des »Aureliano«, die Zuhörer kannten diese „Einlage" nicht, lauter Beifall erscholl, die Oper hielt sich die ganze Saison hindurch, und Alle waren zufrieden.

Einen gewaltigen Aufschwung nahm Rossini's Muse in der Oper »Il Barbiere di Seviglia«, welche für das Theater Argentina in Rom bestimmt war und daselbst im Jahre 1816 zur Aufführung kam.

Der Pariser Uhrmacher Beaumarchais, welcher viel poetisches und musikalisches Talent besaß, hatte sein Geschäft aufgegeben und sich ganz der Musik und Poesie gewidmet. Eine Episode aus dem Leben dieses merkwürdigen Mannes, die er in seinen Memoiren (Paris 1774 und 1778) erzählt, gab Goethe den Stoff zu seinem „Clavigo", und Beaumarchais' beide Lustspiele: »Le Barbier de Séville, ou la précaution inutile« und »La folle journée, ou le mariage de Figaro« machten die Runde über alle Theater. 1786 hatte Mozart „Figaro's Hochzeit" componirt, und schon einige Jahre früher Paisiello auch einen »Barbiere di Seviglia« (zuerst in Petersburg) auf die Bühne gebracht. Gegen diese letztere Oper verhielten sich die Römer anfangs sehr gleichgültig, enthusiasmirten sich aber nach und nach für dieselbe in dem Maße, daß sie förmlich Opposition machten, als sich Rossini unterwand, denselben Stoff zu bearbeiten; und Paisiello scheute sich nicht, nach besten Kräften zu schüren und zu hetzen. Solchen Bemühungen gelang es denn auch, ein Publikum in das Theater zu bringen, das mit dem festen Vorsatze erschienen war, das Stück auszupfeifen; es gab einen Höllenlärm, und der arme Rossini erduldete Folterqualen auf seinem Dirigentensitze.

Der Impresario ließ sich jedoch nicht irre machen. „Die Oper ist köstlich," sprach er, „und morgen führen

wir sie wieder auf." Allein der Herr Kapellmeister wollte nicht nach seinem Golgatha zurückkehren; er fürchtete sich vor Dem, was kommen werde, ließ sich krank melden und blieb in größter Aufregung in seinem Bette liegen. Es war Abend — das Theater mußte geschlossen sein — plötzlich hört Rossini dumpfes Geräusch auf der Straße, das sich näher und näher wälzt, und einen Augenblick später kommen hastige Schritte die Treppe herauf. „O, Gott," denkt er, „nun wollen sie mich auch noch in meinem Bette verhöhnen." Und die Thüre wird aufgerissen und herein stürzen die Sänger und Sängerinnen. »Evviva, evviva!« jubeln sie. „Stürmischer Applaus! Alles voll Begeisterung! Schnell heraus aus dem Bette: Das ganze Theaterpublikum kommt und will gratuliren." Und kaum war er auf den Beinen, da erbrauste unter seinem Fenster der Beifallssturm, und tausendstimmig ertönte es durch die Lüfte: »Evviva! Evviva il maestro!« Das war die ungetrübte und ungefälschte Stimme des Publikums; jetzt war das Urtheil gesprochen, und der „Barbier" begann seine Wanderung nach allen Opernbühnen der Welt. Nicht schnell vorübergehenden Beifall erwarb er sich; aber allenthalben bürgerte er sich ein, und heute, nach siebenzig Jahren noch, ergötzt er die Zuhörer und hat sich den Ruf erworben, ein „Juwel an Liebenswürdigkeit und Anmuth" zu sein. Nur Mozart's „Figaro" kann sich würdig neben ihn stellen.

Wie leichten Herzens Rossini aber bei seinen Arbeiten war, erhellt daraus, daß er den „Barbier" nie so weit vollendete, daß er auch eine Ouvertüre dazu geschrieben

hätte. Er verschob sie anfangs fort und fort, und als endlich der Tag der Aufführung da war, aber von dem noch Fehlenden keine einzige Note auf dem Papiere, entschloß sich der Componist schnell und — gab abermals die Ouvertüre aus dem »Aureliano in Palmira« dazu, und da sie einmal ausgeholfen hatte, konnte sie ja auch ferner aushelfen, sie blieb und wird noch heute zu dem Werke, für welches sie nicht geschrieben ist, gespielt.

Nach einer kleinen einaktigen Oper ging im Herbste 1816 »Otello« in Neapel über die Bühne. Auch dies Stück hatte sein Schicksal. Rossini lebte herrlich und in Freuden, hielt Gastmähler und machte Ausflüge, tauchte aber keine Feder ein, um eine Note zu schreiben; die Monate vergingen einer nach dem andern, der Zeitpunkt kam immer näher, da die neue Oper zur Aufführung kommen sollte, und wenn Barbaja erinnerte und mahnte, sprach der Maestro: „Ist Alles fertig, vollkommen fertig in meinem Kopfe; fehlt nur noch das Niederschreiben aufs Papier." Aber zu diesem Niederschreiben bequemte er sich eben nicht. Endlich griff Barbaja zu dem Mittel des Zwanges; er schloß den bösen Schuldner ein, hielt ihn förmlich gefangen, bis er wenigstens einen Theil der Partitur hatte. Schließlich fehlte doch noch ein merkliches Stück, und am festgesetzten Tage der Aufführung mußte die Sängerin Colbrano, die ja damals noch nicht Rossini's Frau war, sich heiser melden, damit man vor dem Publikum die abermalige Hinausschiebung um weitere acht Tage rechtfertigen konnte.

Im Frühlinge 1817 erschien die »Cenerentola«

(Aschenbrödel), und in diesem Stücke hatte er die Titelrolle wieder für die Altstimme der Colbrano geschrieben, wie er für sie auch die Rosina im „Barbier" bestimmt hatte*) und später noch die Hauptrolle in der „Jungfrau vom See" bestimmte. Noch in demselben Jahre trat seine »Gazza ladra« (Diebische Elster) vor das Publikum und erwarb ihm eine große Zahl neuer Freunde und Verehrer. Dem Stücke liegt die Sage von dem Bischof Thilo von Trotha zu Grunde, welchem ein Rabe einen kostbaren Ring stahl, und der einen alten, treuen Diener auf den Verdacht des Diebstahls hin köpfen ließ. Als später ein Dachdecker bei einer Ausbesserung am Weißen Thurme den Ring hoch oben in einem Rabenneste fand, grämte sich der Bischof zu Tode, daß er seinen treuen Diener unschuldig hatte hinrichten lassen. Ein auf diese Sage bezügliches Monument ist noch in der Domkirche von Merseburg zu sehen. — Rossini hat aus derselben seine »Gazza ladra« gemacht, halb Schauspiel, halb Lustspiel, voll Muthwillen und kecker Frische, mit wirksamen Contrasten und einem heiteren Schlusse; und dieses Stück, von welchem heute kaum noch die Ouvertüre in größeren Kreisen bekannt ist, erntete damals überschwängliches Lob und wurde von vielen Seiten für das Beste erklärt, was je in dieser Art geleistet worden.

In den nächsten paar Jahren lieferte Rossini noch vierzehn Opern, die aber alle mit Ausnahme der ein-

*) Für die Aufführungen in Deutschland hat man diese Partie transponirt und der ersten Sopranistin zugewiesen.

zigen »La Donna del lago« nur mäßigen Erfolg hatten und bald wieder vergessen waren. Das Jahr 1821 brachte eine große Wendung in das Leben des Componisten. Als in Neapel die Revolution ausbrach, war für Barbaja hier zunächst nicht mehr der rechte Boden; es gab nun ganz andere Dinge, welche die Menge beschäftigten und fesselten, als das Theater. Der Impresario wanderte mit seiner Gesellschaft nach Wien, und Rossini zog mit ihm. Vorher verheirathete er sich noch mit Isabella Colbrano, die er längst lieb gewonnen, und für welche er so viele effectvolle Altrollen geschrieben hatte. Sie war ihm eine liebevolle, sorgsame Gattin, welche ihm das Leben daheim schön und anziehend gestaltete; sie machte ihn häuslich und ernster, fesselte ihn an seine Arbeit und wirkte in jeder Beziehung veredelnd und hebend auf ihn ein. Mit neuem Eifer widmete er sich in Wien dem Studium der deutschen klassischen Musik, und bald zeigte sich, daß er in der That einen großen Fortschritt gemacht. Im folgenden Jahre ward er nach Verona berufen, um die zum Congresse daselbst versammelten hohen Herrschaften durch seine Kunst zu erfreuen; und bei den Cantaten, die er hier für verschiedene Festlichkeiten componirte, dokumentirte sich bereits eine bis dahin in seinen Arbeiten nicht vorhanden gewesene Gediegenheit. Er selbst fand, daß er ein Anderer geworden; selbstständiger stand er da; er brauchte Barbaja nicht mehr; die Stütze, welche dieser ihm gewesen, war jetzt seine Frau; darum kündigte er seinen Contract und brach entschieden mit der fabrikmäßigen Arbeit; frei wollte er sein und in Freiheit Großes leisten.

Zunächst ging er jetzt nach Neapel und von da nach Venedig, wo im Carneval 1823 seine große tragische Oper »Semiramide« aufgeführt wurde, die zwar allerdings anfangs auf mancherlei Widerspruch stieß und sich erst mit der Zeit Geltung verschaffte, aber auf den großen Theatern in London, Wien ꝛc. jetzt noch nicht von dem Repertoire verschwunden ist. Auch in dieser Oper hat er die Rolle des Helden „Arbaces“ für die Altstimme seiner Isabella geschrieben, und diese erntete auch die lauteste Anerkennung. Da das Stück aber dessen ungeachtet nicht recht durchdringen wollte, sagte er mißgestimmt seinem Vaterlande Lebewohl und reiste im Frühlinge 1823 über Paris nach London. In Wien war er vor zwei Jahren mit Enthusiasmus aufgenommen, in freudigster Weise begrüßt und als Stern erster Größe am musikalischen Himmel gefeiert worden — die Wiener hatten ja immer eine große Vorliebe für die italienische Musik —; wie er aber in London empfangen wurde, das übertraf auch die ausschweifendsten Hoffnungen. Alles drängte sich an ihn; man bat um Concerte, um Unterricht, um Aufführung seiner Opern, überhäufte ihn mit Ehren und Auszeichnungen aller Art, und als er nach fünf Monaten die Themsestadt wieder verließ, nahm er ein baares Vermögen von einer Viertelmillion Franken mit. Er war nun ein reicher Mann und fortan durchaus unabhängig. Aber es kam noch besser. Das Glück lächelte ihm nun einmal, und Fortuna spendete ihm mit vollen Händen ihre Gaben.

Von London wandte er sich (Oktober 1823) nach

Paris, und da die Franzosen den Engländern nicht nachstehen wollten, wurde er auch hier wahrhaft vergöttert. Vor Allem übertrug man ihm die Direktion der Italienischen Oper, mußte sie ihm aber bald wieder abnehmen, da er sich um das Oekonomische der Anstalt auch nicht im geringsten kümmerte und Alles unter ihm schleunigst bergab ging. Dafür ernannte ihn der König nicht nur zum „Generalintendanten der Königlichen Musik", sondern verlieh ihm auch das merkwürdige, erst für ihn geschaffene Amt eines »Inspecteur géneral du chant en France« und verband mit jeder der beiden Stellen einen Gehalt von zehntausend Franken. Zu irgend einer Leistung war Rossini nicht verpflichtet; Alles, was man von ihm verlangte, war, daß er vierteljährlich fünftausend Franken in Empfang nehme.

Ganz müßig war er jedoch nicht; er studirte fleißig, schrieb im Jahre 1825 eine neue Oper zur Krönungsfeier Karls X. und arbeitete im folgenden Jahre seine ältere Oper »Maometto« vollständig um, fügte neue Nummern hinzu, ließ das Orchester kräftiger wirken, verwandte den Chor großartiger und brachte so das Stück unter dem Titel »Le siège de Corinthe« zur Aufführung. Da es in dieser neuen Gestalt wohlverdiente Anerkennung fand, nahm er nun auch seinen »Mosè« vor und machte unter noch viel gründlicherer Umarbeitung die Oper »Moïse en Égypte« daraus. 1828 erschien eine ganz neue Oper von ihm: »Le compte Ory«, die sich aber trotz der eleganten Musik nicht halten konnte, da Inhalt und Text selbst den Parisern, welche doch in dieser Hinsicht viel vertragen können, etwas zu — frei waren.

Der ungeheure Beifall, welchen Auber mit seiner „Stummen von Portici" erntete, brachte Rossini auf den Gedanken, einen ähnlichen, dem Geiste der Zeit entsprechenden Stoff zu wählen, und so kam sein »Guillaume Tell« zu Stande, an welchem er mehr Monate arbeitete als sonst an einer Oper Tage, der aber auch das Gediegenste ist, was der Meister je geschaffen. Nicht sogleich wurde der ganze Werth dieser Leistung erkannt, aber bald ward sie nach Verdienst gewürdigt, und nur um so höher gingen die Wogen der Begeisterung. Rossini's Büste in Marmor ward im Opernhause aufgestellt, und Auszeichnungen aller Art wurden dem Componisten zu Theil. Auf allen großen Theatern kam das Stück zur Aufführung, nur konnte man sich in Berlin nicht entschließen, einen Revolutionär in so schöner Gestalt dem Volke zu zeigen; es wurde also das Stück in der Weise verändert, daß es nicht eine Apotheose des Rebellen Tell, sondern des getreuen Andreas Hofer ward.

„Wilhelm Tell" war Rossini's beste und letzte Arbeit für das Theater. Nachdem er in vollen Zügen seinen Triumph genossen, zog er sich in das Privatleben zurück. Er war erst 37 Jahre alt, als diese letzte Oper erschien, und muß also gewichtige und entscheidende Gründe gehabt haben, jetzt schon seine Laufbahn als Operncomponist zu schließen. Man sagt, er habe gefühlt, daß er nichts Größeres mehr leisten könne, und nachdem Meyerbeer's „Robert" alle Sinne der Pariser gefangen genommen, habe sich ihm unwiderstehlich die Ueberzeugung aufgedrängt, daß er damit nicht concurriren könne. Jeden Falles ist

es eine seltene Erscheinung, daß ein Künstler, so von der Verehrung seiner Zeitgenossen getragen, schon im Alter von 37 Jahren freiwillig von der Oeffentlichkeit zurücktritt. Dazu gehört doch ein Grad von Selbsterkenntniß, der nicht allzuhäufig ist.

Er zog nun nach Bologna, lebte darauf in Florenz, hielt sich dann wieder in Paris auf, um abermals nach Italien zu gehen. Seit 1853 verließ er Frankreich nicht mehr, lebte im Sommer in Passy, im Winter in Paris und hatte stets eine große Schaar von Freunden und Verehrern um sich. Er beschäftigte sich viel mit Künsten und Wissenschaften; keine die Zeit bewegende Idee ließ er gleichgültig bei Seite; er interessirte sich für Alles, und sein Haus war der Sammelpunkt für Künstler und Gelehrte jeden Faches sowie für die geistreichsten Männer der Weltstadt Paris. Im Jahre 1842 erschien ein »Stabat mater« von ihm, und etliche Jahre später veröffentlichte er unter dem Titel »Soirées musicales« eine Sammlung reizender ein- und zweistimmiger Gesänge. Diese waren überhaupt das Letzte, was von ihm herausgegeben wurde.

Seine gute Isabella, die ihm so treu zur Seite gestanden, verlor er kurz vor der silbernen Hochzeit; sie starb im Jahre 1845. Zwei Jahre später verheirathete er sich zum zweiten Male und zwar mit Olympia Pelissier, die noch ein enormes Vermögen mit in die Ehe brachte. Fast vierzig Jahre noch lebte er als Privatmann, hielt sich von allen öffentlichen Angelegenheiten zurück, nahm aber geistig Antheil an Allem; Freunde fanden stets offene

Tafel bei ihm, und seine feine Küche war in Paris sprichwörtlich geworden. Als er am 14. November 1868 in einem Alter von 76 Jahren starb, vermachte er sein ganzes sehr bedeutendes Vermögen der Stadt Pesaro mit der Bedingung, daß sie dafür ein Conservatorium für Musik gründe, welches den Namen »Liceo Rossini« führe; seine Frau aber sollte noch, so lange sie lebe, die Nutznießung seiner Hinterlassenschaft haben. Olympia Rossini lebte noch zehn Jahre; da sie aber von Haus aus sehr reich und von Natur besonders häuslich und sparsam war und nun auch noch die großen Zinsen allein zur Verwendung hatte, vermehrte sich ihr Vermögen zusehends. Sie starb, 78 Jahre alt, am 22. März 1878 auf ihrem Landhause zu Passy und hinterließ ein eigenes Vermögen von mehr als zwei Millionen Franken. Laut ihres Testamentes fällt die ganze Summe an die Pariser »Assistance publique« und zwar mit dem Beding, daß noch fünf Jahre lang die Zinsen zum Kapital geschlagen werden und dann davon ein Zufluchtshaus für französische und italienische Gesangskünstler gegründet werde, deren jeder ein eigenes Zimmer darin erhalten solle. —



Den „Schwan von Pesaro" und den „König der Melodie" nannten die Italiener ihren Rossini, und solche Auszeichnung verdiente er; seine Opern enthalten eine Fülle der lieblichsten, ansprechendsten Melodien, und er verstand es, den Künstlern zu Dank zu schreiben; seine Weisen

boten dem Sänger Gelegenheit, das Publikum zu entzücken. Talent, Originalität, große Erfindungskraft und außerordentliche Gewandtheit sind ihm nicht abzusprechen. Das Werk, welches ihn am vollständigsten charakterisirt, ist sein „Barbier“; dieser wird sich auch am längsten auf der Bühne erhalten und ist von keinem seiner Nachahmer erreicht worden.

Es war natürlich, daß ein solcher Mann in ungewöhnlicher Weise verehrt und gefeiert wurde; Karl X. von Frankreich zog ihn an seinen Hof, Georg IV. von England musicirte mit ihm, und der Staatskanzler Fürst Metternich, von welchem man damals sagte, er regiere Europa, hatte ihn oft bei sich zu Tische und stand auf sehr vertraulichem Fuße mit ihm. Als einst die Gesellschaft nach heiterer Tafel noch im Gespräche beisammen saß und Rossini wiederholt seine Bewunderung der deutschen Musik ausgesprochen und hinzugefügt hatte, zu solchen Compositionen werde er es nie bringen, bat er den Fürsten, ihm ein deutsches Lied vorzusingen, das er dann in seiner heroisch-tragischen Oper „Semiramis“, mit welcher er gerade beschäftigt war, verwenden würde. Metternich wollte auf diese Bitte nicht eingehen und erwiderte, es falle ihm nicht gerade Etwas ein, das geeignet sein dürfte; als aber die anwesenden Damen sich auf des Componisten Seite schlugen und den Staatskanzler mit Bitten bestürmten, entschloß sich dieser, dem Wunsche so Vieler nachzugeben, und lispelte seiner Nachbarin ins Ohr: „Passen Sie auf, Gnädige, was ich ihm vorsinge.“ Dann sprach er: „Lieber Maestro, es fällt mir wirklich nur ein einziges Lied ein;

ich weiß nicht, ob Sie es werden verwenden können, es ist der Ausdruck des höchsten Schmerzes und der Verzweiflung," und er sang ihm langsam und getragen die allbekannte Melodie des Liedes: „Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht." Diese von Nägeli componirte Melodie des Usteri'schen Volksliedes war so bekannt, daß die ganze Tischgesellschaft nicht im Zweifel war, nur Rossini kannte sie nicht; er fand sie einzig, ausgezeichnet, verwandte sie bei seiner „Semiramis" in einer großen Arie mit Chor und brachte sie, weil sie ihm so außerordentlich ausdrucksvoll erschien, auch noch einmal in der Ouvertüre an. So kommt es, daß die große Heldenkönigin von Assyrien, indem sie den Tod ihres Gemahles beweint, das Lied anstimmt: „Freut euch des Lebens." Die Italiener, Franzosen ꝛc. merkten das freilich nicht, und auch in Deutschland erkannten nicht Alle Nägeli's in jeder Spinnstube gesungene Melodie wieder — Tempo, Ausdruck und Harmonisirung hatten sie unkenntlich gemacht.

Wie der Meister in der Zeit, ehe er nach Wien kam, seine Arbeiten zuweilen betrieb, zeigt folgendes Beispiel: Rossini wohnte bereits in Neapel im Palais Barbaja und es ging ihm nichts ab, er war jeder Sorge ledig und konnte sich ganz seinen Studien und Compositionen widmen. In dieser Zeit, 1819, schickte der Impresario des San Benedetto-Theaters in Venedig den Text einer Oper »Odoardo e Cristina«, fragte an, ob Rossini die Composition bis zu einer bestimmten Zeit übernehmen wollte, und bot fünfhundert Dukaten für die Musik. Der Meister sagte zu, legte das Libretto in den Schreibtisch und küm-

merte sich nicht weiter darum. Endlich fällt ihm das Papier wieder in die Hände, und es war nicht mehr lange bis zum bedungenen Termine; schnell entschlossen nimmt Rossini die Partitur seiner letzten Oper »Ermione«, trägt auf den neuen Text über, was sich übertragen läßt, und schickt einstweilen etliche Nummern nach Venedig. Nach vierzehn Tagen sieht er die Partitur seiner früheren Oper »Ricciardo e Zoraide« durch, macht aus ihr wieder einige Nummern zurecht und sendet sie nach Venedig. So wird »Odoardo e Cristina« nach und nach vollendet, Rossini reist selbst hin, leitet die erste Aufführung und erhält seine fünfhundert Dukaten. Allerdings verbreitete sich sehr bald die Kunde, daß die neue Oper der Hauptsache nach ein Quodlibet aus anderen Rossini'schen Compositionen sei; allein sie hatte gefallen und füllte das Haus — der Impresario des San Benedetto-Theaters war zufrieden.

Widersacher Rossini's haben herausgefunden, daß er geldgierig und geizig gewesen; diese Beschuldigung ist durchaus nicht in der Wirklichkeit begründet. Daß er, der in der Jugend Mangel litt, so daß er verschiedene seiner Erstlingsarbeiten im Bette componirte, weil er fror und Nichts besaß, das Zimmer zu heizen; daß er, der anfangs mit Noth von einem Tage auf den andern das Unentbehrlichste errang, das Geld zu schätzen wußte, ist leicht begreiflich und sehr natürlich; daß er aber nicht geizig war, sondern leichten Herzens auch Geld ausgab, erhellt doch wohl unwiderleglich daraus, daß er in Paris offene Tafel hielt, eine feine Küche liebte und — aus unüberwindlichem Widerwillen gegen die Eisenbahnfahrten —

alle seine Reisen nach und von Italien in eigenem Wagen machte. Auf der Eisenbahn ist er nie in seinem Leben gefahren. Manches wird ihm aber auch falsch ausgelegt. Einst erschien eine Deputation des Stadtrathes von Pesaro bei dem „König der Melodie" und kündigte ihm an, es sei beschlossen worden, seine lebensgroße Bildsäule auf dem Rathhausplatze aufzustellen, damit (wie der Wortführer sagte) alle Leute der Umgegend, welche Dienstags und Freitags zu Markte kämen, Gelegenheit hätten, ihren ruhmreichen Landsmann zu sehen und zu bewundern.

Rossini lächelte und fragte: „Wieviel wird denn so eine Bildsäule kosten?"

„Der Rath hat einstweilen zwölf Tausend Lire dafür in Aussicht genommen," war die Antwort.

Darauf entgegnete der Meister: „So? Richten Sie nun freundlichst dem Stadtrathe folgenden Vorschlag aus, den ich ihm mache: Er bezahlt mir die Hälfte des Geldes; dafür verpflichte ich mich, jeden Dienstag und Freitag zur Marktzeit eine Stunde lang selbst auf dem Rathhausplatze zu stehen, damit die zur Stadt Kommenden ihren „ruhmreichen Landsmann" in Person bewundern können. Das wird vortheilhaft für alle Drei sein, für die Stadtkasse, für die Beschauer und für mich." Die Statue wurde nicht ausgeführt, so wenig, als Rossini sechs Tausend Lire erhielt oder sich zur Beschauung auf den Rathhausplatz stellte.

Er war ein geistreicher Mann, zu Scherz und Witz geneigt, und man darf seine Aeußerungen nicht falsch auffassen. In den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens war

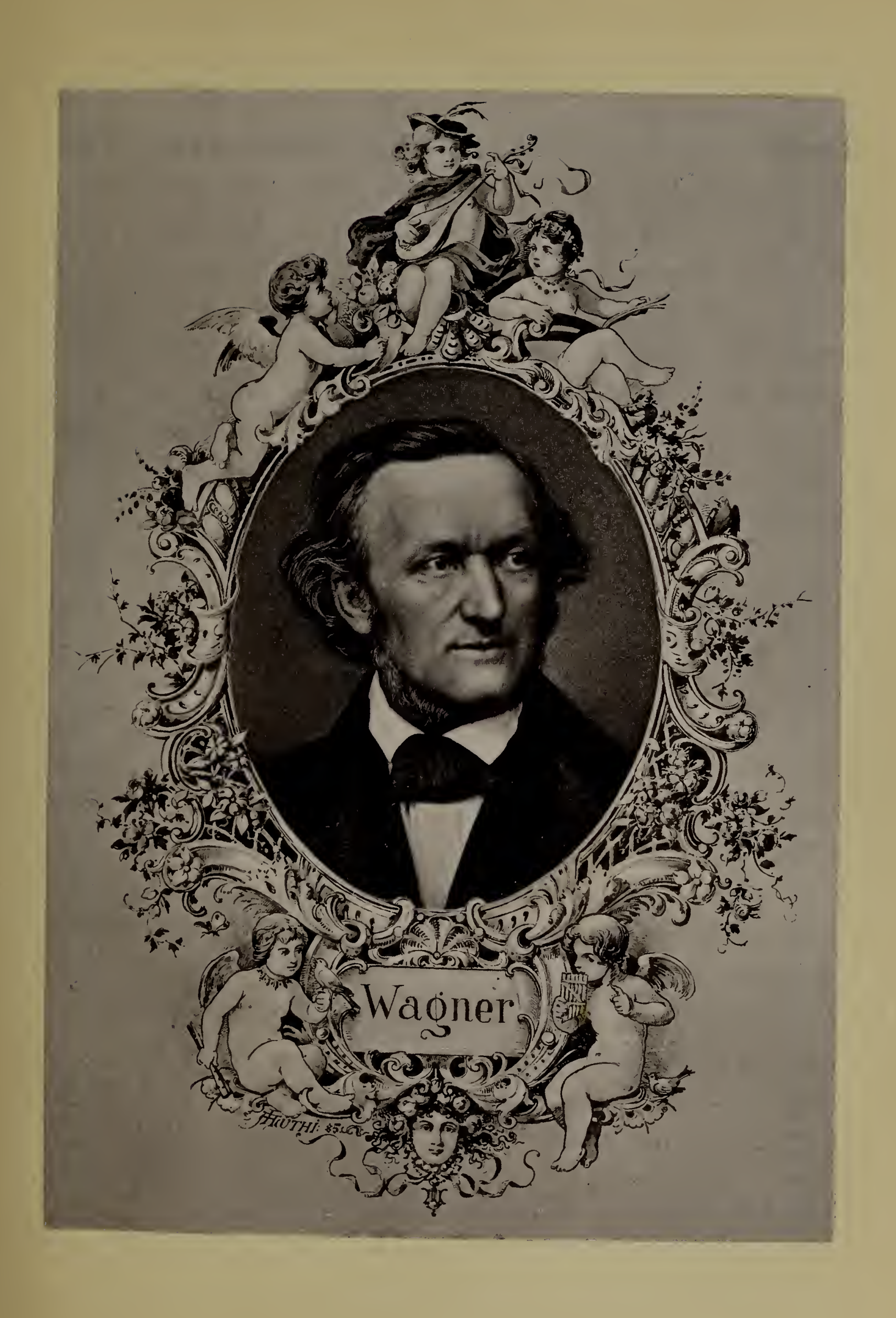
er eine vielumworbene und vielbelästigte Persönlichkeit; junge Künstler erbaten sich seine Protektion, Anfänger seinen Rath, Sänger und Sängerinnen seine Empfehlung; er war oft recht geplagt. Einst brachte ihm ein junger Componist zwei Arien mit Chören und wollte sein Urtheil darüber hören; Rossini wollte die Sache von sich weisen, allein der Componist sprach: „Ich will Sie durchaus nicht drängen, Maestro; nehmen Sie sich Zeit; ich komme erst in vierzehn Tagen, in drei Wochen wieder — wie Sie wollen — und erbitte mir Ihr Urtheil." Es half Nichts, der Meister mußte die Hefte behalten. Er fügte sich in sein Schicksal und legte sie ruhig in seinen Schreibtisch. Als nach drei Wochen der junge Mann wiederkam und sich Rossini's Kritik erbat, holte dieser die beiden Hefte wieder herbei, reichte sie dem jungen Manne und sprach sehr ernsthaft dazu: „Ich habe nur die eine der beiden Sinfonien lesen können, aber die andere gefällt mir besser."

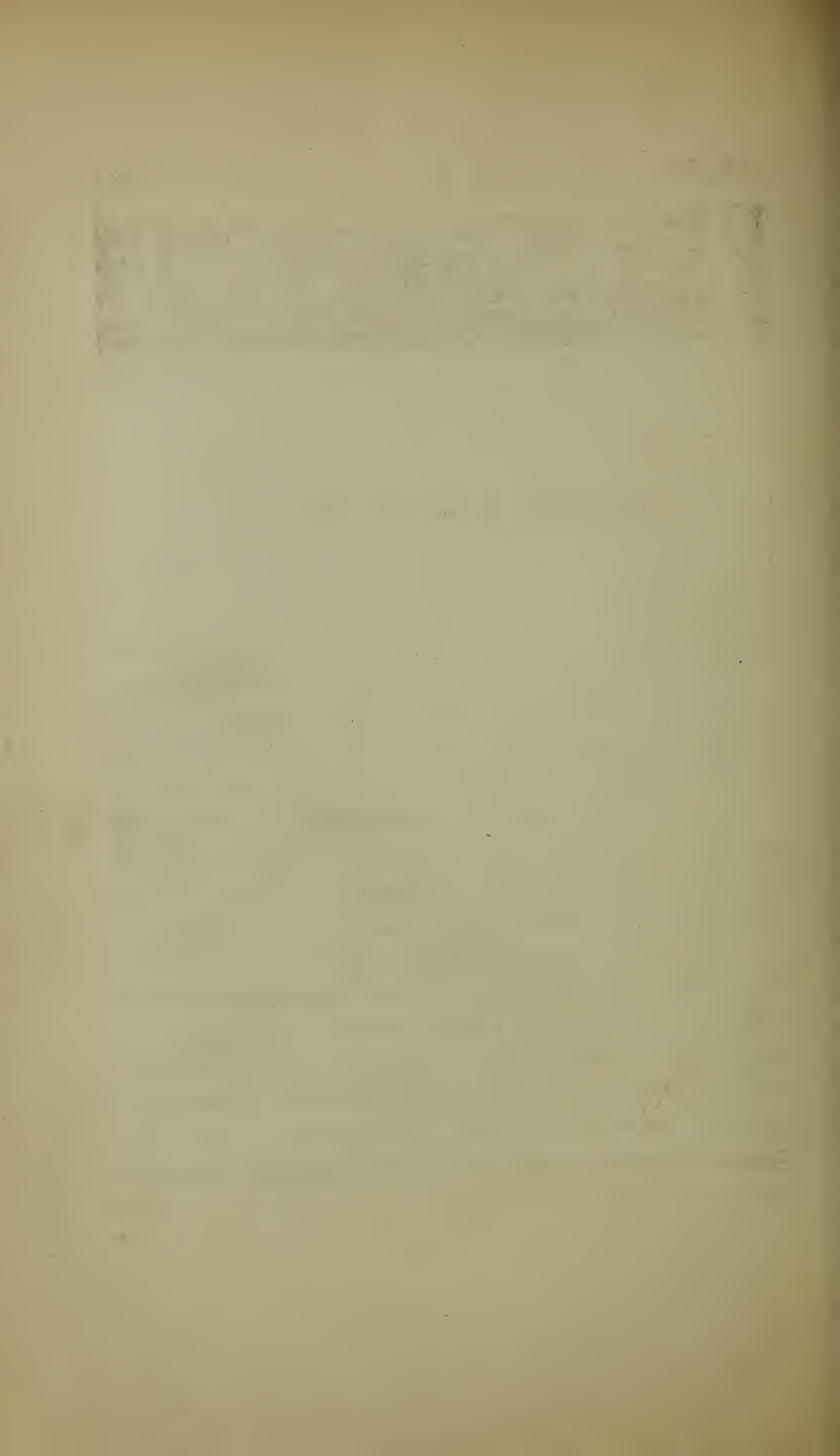
Gioachimo Rossini, der Schwan von Pesaro, war in der That ein wahres und echtes Genie. Das dokumentirte sich auch in seiner Bescheidenheit den Leistungen anderer Künstler gegenüber und in der Beurtheilung seiner eigenen Arbeiten. — Als einst in einer Gesellschaft Jemand seinen Ruhm verkündete und sich ein Ansehen damit gab, daß er seine sämmtlichen Opern der Reihe nach aufzuzählen begann, unterbrach ihn Rossini, als er bei dem „Barbier" angekommen war, und sprach: „Die Opern zwischen „Barbier" und „Tell" können Sie zusammen fassen und brauchen Sie nicht einzeln aufzuzählen; wer eine von ihnen gehört hat, der hat sie alle gehört."

Mit Hingebung hatte er sich in das Studium der deutschen Meister vertieft, mit Bewunderung sprach er von ihnen, und wie manchmal konnte man von ihm hören: „Ja, wenn ich so componiren könnte!" Im Jahre 1836 hielt er sich in Frankfurt am Main auf, und einer der reichen Kaufleute dieser Stadt bereitete ihm zu Ehren ein brillantes Festmahl, an welchem Mancher Theil nahm, deß Name einen guten Klang hatte. Der Gastgeber brachte einen Toast auf den berühmten Tondichter und bedauerte nur, daß dieser die Welt nicht auch fernerhin mit seiner Kunst erfreuen wollte. Rossini dankte und erwiderte in schlichter Weise: „Ich schreibe nicht mehr, weil ich des ewigen Bumbum müde bin; französisch componiren mag ich nicht, und deutsch componiren kann ich nicht, — lassen Sie uns auf das Andenken von Mozart und Beethoven trinken!"

Mit welcher Verachtung pflegten die italienischen Tonkünstler die deutsche Musik zu behandeln! Wie wurden deutsche Componisten von ihnen angefeindet und befehdet! Die größten Heroen wurden nicht verschont. Edel und neidlos steht Rossini zwischen den Mißgünstigen und Intriguanten. Von Allem, was er geleistet und gesprochen, ist vielleicht Nichts ehrender für ihn, als das ohne Ostentation bei Tische hingeworfene Wort: „Französisch componiren mag ich nicht; deutsch componiren kann ich nicht, — lassen Sie uns auf das Andenken von Mozart und Beethoven trinken!"




Wagner





Wilhelm Richard Wagner.

Wilhelm Richard, der Sohn des Leipziger Polizei-Aktuars Wagner, wurde in ereignißschwerer, großer Zeit geboren; er erblickte das Licht der Welt in dem entscheidenden Jahre 1813 und zwar am 22. Mai, als die Wogen der Begeisterung für die Befreiung des Vaterlandes hoch gingen, drei Wochen nach der Schlacht bei Lützen, am Tage nach der Schlacht bei Bautzen und Wurschen. Unglücklicher Weise starb sein Vater sehr bald und ließ die Wittwe mit ihren Kindern in Noth und Sorgen zurück; einer Stütze bedürftig, heirathete Richard's Mutter den Maler Geyer und siedelte mit ihm nach Dresden über. Geyer hatte stark ausgesprochene Neigung zu dem Theater, hatte bereits einige Lustspiele geschrieben und trat selbst als Schauspieler auf; seinen Stiefsohn Richard aber bestimmte er für die Kunst der Malerei, — an Musik dachte Niemand. Allein des Vaters Neigung wies auch die Kinder auf die Bühne hin, und nicht nur Richard's

beide ältere Schwestern, Louise, später verehelichte Brockhaus, und Rosalie, später Gemahlin des Professors Oswald Marbach, widmeten sich dem Theater, sondern auch sein jüngerer Bruder. Dieser letztere ist der Vater der berühmten Johanna Wagner, welche durch die Meisterschaft ihres Gesanges Deutschland, Frankreich und England entzückte, später den Landrath Jachmann heirathete, seitdem den Namen Jachmann-Wagner führt, im Jahre 1862 aber von der Oper zum Schauspiel übergegangen ist.

Leider starb auch Richard's Stiefvater nach wenig Jahren, so daß der Knabe der festen, sicheren Leitung entbehrte; die Kunst umgab ihn, auf die Kunst war er hingewiesen; aber welchen Zweig derselben er wählen solle, das blieb ihm sehr lange unklar. Da nun auch materielle Gründe ihr Gewicht in die Wagschale legten, entschloß er sich, zu studiren, und als die Familie wieder nach Leipzig zog, weil Rosalie an dem dortigen Theater ein Engagement als erste Liebhaberin gefunden hatte, trat er daselbst in das Nikolai-Gymnasium und besuchte auch später die Universität, um Philosophie und Aesthetik zu hören. Allein Leipzig führte ihn auf andere Pfade. In Dresden hatte er Klavierunterricht gehabt, wie das so üblich war; hier aber hörte er viele und gute Musik, besuchte fleißig das Theater und wurde von Göthe's „Egmont" mit der Musik von Beethoven so ergriffen, daß er auch ein Trauerspiel schrieb und sogleich eine Musikbegleitung dazu setzte, obwohl er von der Compositionslehre auch nicht den entferntesten Begriff hatte.

Auf der Universität immatrikulirt, ward er zunächst ein flotter Bursche, führte etliche Semester lang ein lustiges Studentenleben, und weder die Philosophie, noch die Dichtkunst, noch die Musik störten ihn in der heiteren Jugendlust. Nach Jahr und Tag machte er sich auch wieder an die Arbeit und nahm sogar ein halbes Jahr lang theoretischen Musikunterricht bei dem tüchtigen Cantor an der Thomasschule, Theodor Weinlig; allein er hatte einen entschiedenen Widerwillen gegen alle Theorie, gegen alle Regeln und gab das Studium der Composition bald wieder auf.

Zwanzig Jahre alt, ging er nach Würzburg, wo sein Bruder (der Vater der obgenannten Frau Jachmann-Wagner) als Sänger angestellt war, hielt sich hier ein ganzes Jahr auf und schrieb seine erste Oper: „Die Feen“; den Text dazu hatte er sich nach dem Gozzi'schen Schauspiele „Die Frau als Schlange“ selbst geschrieben, aufgeführt wurde die Oper jedoch nie.

Nun folgte eine Reihe von Jahren, in welchen Richard nicht zur Ruhe kam; seine Stellung und äußeren Verhältnisse änderten oft; die Sorge für das Materielle plagte und quälte ihn, und zur Klarheit in seinem Streben war er noch nicht gekommen, sein Ziel war ihm noch undeutlich und umschleiert. 1834 ging er nach Leipzig zurück; in demselben Jahre übernahm er die Stelle eines Musikdirectors am Magdeburger Stadttheater, behielt sie jedoch nur zwei Jahre und ging dann an das Theater in Königsberg. In Magdeburg hatte er eine Oper: „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo“ gedichtet

und componirt und auch vor seinem Abgange einmal zur Aufführung gebracht; aber nirgends anders kam sie je auf die Bühne. Sommer 1836 trat er sein Amt in Königsberg an und verheirathete sich bald darauf mit der Schauspielerin Minna Planer; allein da seine pecuniären Verlegenheiten von Tag zu Tage wuchsen, gab er diese Stelle wieder auf, ging zuerst nach Dresden und dann, im Herbst 1837, als Kapellmeister an das seit Kurzem unter der Leitung Karl Eduard v. Holtei's stehende Theater nach Riga. Auch hier blieb er nur zwei Jahre, ging im Sommer 1839 mit seiner Frau zu Schiffe, fuhr zuerst nach London, von da nach Paris und ließ sich vorläufig in der Seinestadt nieder — freilich auch nur für wenige Jahre.

Früher schon hatte er den Bulwer'schen Roman „Cola Rienzi, der letzte der Tribunen", gelesen und gefunden, daß hier ein ausgezeichneter Stoff zu einem effectreichen Drama vorliege; in Riga hatte er daraus den Text einer großen Oper gebildet, den ersten und zweiten Akt bereits componirt, und in Paris machte er sich nun an die Vollendung des Werkes. Leider ging es damit nicht so recht nach Wunsch, denn die Sorgen um das tägliche Brod hörten nicht auf. Er mußte Klavierauszüge arrangiren und gar Manches treiben, was ihm nicht zusagte, nur um die nöthigen Subsistenzmittel zu erringen. Zugleich beschäftigte er sich noch mit einem andern großartigen Werke. Auf der Fahrt von Riga nach London hatte ihn die Majestät des Meeres, die Unendlichkeit der Wasserwelt so erfaßt, das Magische des nahenden Sturmes,

das Dämonische, Allgewaltige des brausenden Orkanes einen so tiefen Eindruck auf ihn gemacht, daß er sich entschloß, die Sage vom „Fliegenden Holländer", dem Gespensterschiffe, das jedem Begegnenden Untergang und Tod verkündet, zu einer Oper zu gestalten, und auch diese Arbeit wurde in Paris vollendet. Meyerbeer, der damals die höchste Autorität war, brachte ihm ein aufrichtiges Wohlwollen entgegen, und auf seine Verwendung hin wurde der „Fliegende Holländer" in Berlin zur Aufführung angenommen und ging im Frühling 1842 daselbst über die Bühne. Um dieselbe Zeit kam „Rienzi" in Dresden zur Vorstellung, erwarb dem Componisten, welcher die Aufführung selbst geleitet hatte, das Amt eines königlich sächsischen Kapellmeisters und erlöste ihn von allen Nahrungssorgen.

Von nun an lebte Wagner wieder in Dresden und führte hier drei Jahre später dem Publikum diejenige Oper vor, mit welcher er sich auf einen ganz anderen Boden stellt, — einen Boden, auf welchem er von da an consequent fortgeschritten ist: „Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf der Wartburg". — „Rienzi" ist ein großartiges, an schönen Einzelheiten reiches Werk, welchem man ansieht, daß es mit ganzer Hingebung an den erhabenen Gegenstand geschrieben ist; allein es steht noch auf dem Boden der bisherigen Oper; mit dem „Fliegenden Holländer" verläßt Wagner, der Dichter und Componist, diesen Boden, jedoch ohne noch auf einem anderen fest und sicher zu stehen. Diese Oper bezeichnet gewissermaßen einen Uebergang; erst „Tannhäuser" ist zu

großem Theile in dem Sinn und Geiste geschrieben, welchen sein Verfasser auch später noch anerkannte.

Anfangs machte der Meister mit seinen Opern sehr wenig Glück; das Publikum wollte sich mit dem neuen Musikdrama gar nicht befreunden und gewöhnte sich erst ganz nach und nach daran; mit der Zeit bildete sich auch eine kleine Schaar begeisterter Anhänger, die allmählich wuchs, entschieden gegen das Bisherige zu Felde zog, und jetzt — nach vierzig Jahren — ist der Kampf noch nicht ausgefochten, Musikfreunde und Musikkenner sind noch immer getheilt in Wagnerianer und Anti-Wagnerianer, und erst die Zukunft wird das entscheidende Urtheil sprechen.

Während der „Tannhäuser" nach und nach auf den verschiedenen Bühnen Eingang fand, arbeitete Wagner an einem neuen Werke, „Lohengrin"; aber es trat ein Ereigniß ein, welches umgestaltend auf seine ganze Existenz wirkte: in Dresden brach der Mai-Aufstand 1849 aus, die Revolution erhob ihr Haupt, der königliche Musikdirector warf sich mit Enthusiasmus in die Bewegung und trat mit auf die Barrikaden, als es galt, dem andringenden Militär Widerstand zu leisten. Jedoch der Aufstand wurde blutig niedergeschlagen, viele seiner Vertheidiger fanden den Tod im Kampfe, andere wanderten in die Festungen und Zuchthäuser, — Wagner konnte sich mit äußerster Gefahr noch durch die Flucht retten, und Lißt, der ihn in Weimar traf, war ihm behülflich, daß er glücklich nach Paris entkam.

Noch in demselben Jahre 1849 wandte er sich nach Zürich, und hier wohnte er nun neun Jahre lang, zunächst seinen „Lohengrin" vollendend und zugleich als musikalischer Schriftsteller Aufsehen erregend. Das erste Buch, welches er drucken ließ, führte den Titel: „Die Kunst und die Revolution" und machte, wie leicht begreiflich, viel von sich sprechen. Ihm folgte „Das Kunstwerk der Zukunft", und diesem schloß sich gewissermaßen als Ergänzung an: „Oper und Drama". Da Wagner sich über seine Grundsätze deutlich und klar ausgesprochen hat, kann über dieselben kein Zweifel bestehen; er verwirft nicht nur die reine Instrumentalmusik, sondern auch das Oratorium und die bisherige Oper; das „Kunstwerk der Zukunft" soll alle Zweige der Kunst in sich vereinen: Landschaftsmalerei, Architektur, Dichtkunst, Musik, Tanz, und aus allen diesen ein organisches Ganze schaffen. Erst seit er als Schriftsteller auftrat und natürlich mit seiner Theorie in den verschiedensten Kreisen großen Anstoß erregte, und seit Lißt ihm offen Beifall zollte und sich energisch auf seine Seite stellte, wurden Wagner's Opern mehr begehrt und öfter aufgeführt. Zu bedauern ist ein Aufsatz: „Das Judenthum in der Musik", welchen er in der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichte. Er griff darin mit Spott und Hohn Meyerbeer und selbst Mendelssohn an und entfremdete sich durch dieses Beginnen viele derer, die mit seinen Ansichten und Grundsätzen bis dahin ganz einverstanden waren.

„Lohengrin" wurde im Jahre 1850 zuerst in Weimar aufgeführt, kam mit der Zeit auch auf anderen

Bühnen zur Darstellung, konnte aber erst spät den Beifall erringen, welchen sich auch „Tannhäuser" nur allmählich erworben hatte. 1855 hielt sich Wagner kurze Zeit in London auf, um daselbst die philharmonischen Concerte zu leiten, kehrte dann nach Zürich zurück und brachte hier seine neue Oper: „Tristan und Isolde" zum Abschlusse. Durch Vermittlung seiner Freunde und durch eifrige Bemühungen seiner Anhänger wurde ihm im Jahre 1858 in Wien die Erlaubniß erwirkt, den österreichischen Boden zu betreten, und er zog nun nach Venedig. Hier blieb er aber nur ein einziges Jahr, siedelte dann nach Bern über, und da es unterdessen gelang, ihm in ganz Deutschland Begnadigung auszuwirken und sogar seine Rückkehr nach Sachsen gegen üble Folgen sicher zu stellen, entschloß er sich, wieder im deutschen Vaterlande zu leben, wo er am besten verstanden und gewürdigt wurde.

Vorher machte er der Weltstadt Paris einen Besuch, brachte dort einzelne Nummern seiner Opern in Concerten zur Aufführung und endlich auf der Bühne der »Académie impériale« seinen ganzen „Tannhäuser" in französischer Uebersetzung. Aber der Erfolg war ein geradezu grauenhafter. Das Haus erdröhnte von den lautesten und brutalsten Aeußerungen des Mißfallens; es erhob sich ein Skandal, wie er vielleicht noch nie diese Räume durchtost hatte. Eine zweite Darstellung wurde gewagt — der Lärm war noch um vieles größer; man riskirte sogar eine dritte, aber das war auch die letzte; das Stück war unwiderruflich verurtheilt und zwar in einer nichts weniger als feinen Weise.

In demselben Jahre 1861 ging Wagner nach Karlsruhe, um daselbst sein neues Musikdrama „Tristan und Isolde“ zur Darstellung zu bringen. Von hier zog er nach Wien, wo man ihm zu Ehren einige seiner Opern aufführte und ihm — vielleicht zum Theile aus Opposition gegen Paris — ganz ungewöhnliche Ovationen bereitete. Den Sommer 1862 verbrachte er in Bieberich am Rhein und begab sich dann abermals nach Wien, die Einstudirung seines neuesten Werkes zu leiten. Verbreitet und allgemeiner bekannt wird „Tristan und Isolde“ nicht leicht werden; waren schon im „Lohengrin“ die Anforderungen an die Maschinerien, an die Virtuosität der Darsteller und an ein großartiges Orchester ganz außerordentliche, so brachte das neue Stück noch eine bedeutende Steigerung dieser Anforderungen, und nur Bühnen, welche über solche Kräfte und solche Geldmittel verfügen wie die Wiener, können an die Darstellung von „Tristan und Isolde“ denken.

Ein großes Glück für Wagner war es, daß er im Jahre 1864 nach München übersiedelte und dort in dem Könige von Bayern einen begeisterten und mächtigen Verehrer und Beschützer fand. Im Juni 1865 kam „Tristan und Isolde“ in München viermal zur Aufführung, der König übertrug dem Dichter und Componisten die Reorganisation des Musik-Conservatoriums und die Errichtung einer Opernschule und sprach seine Bereitwilligkeit aus, ihn in der Ausführung auch des Größten zu unterstützen.

Schon vor Jahren hatte Wagner den Entschluß gefaßt, ein großes deutsches Nationaldrama zu schreiben,

das seine Ideen über Zusammenwirken der Künste verwirklichen sollte. So wurde denn „Der Ring des Nibelungen" zu einer Trilogie bearbeitet, das heißt: zu drei Dramen, welche an aufeinander folgenden Tagen vorgeführt werden sollten. Der Text war schon im Jahre 1863 vollendet; was aber die Inscenirung und Aufführung betraf, so wurde von vielen Seiten in Zweifel gezogen, daß sie jemals ermöglicht werde, denn er war darin weit über das hinausgegangen, was bisher je auf der Bühne dargestellt worden war, und was man überhaupt für ausführbar hielt. Inzwischen trat er, ehe die nöthigen Vorbereitungen zur Aufführung dieses Riesenwerkes vollendet waren, noch mit einer anderen Arbeit: „Die Meistersinger von Nürnberg", an die Oeffentlichkeit; auch verheirathete er sich i. J. 1870 zum zweiten Male, und zwar mit der Tochter Franz Lißt's, Cosima, nachdem dieselbe von ihrem ersten Gatten, dem berühmten Klaviervirtuosen und Dirigenten Hans v. Bülow, geschieden war. Wagner's höchstes Sehnen war aber die Aufführung seines Nationaldramas; mit Muth und Kraft, mit einer Ausdauer ohne Gleichen strebte er diesem Ziele zu und überwand, von seinem königlichen Gönner unterstützt, die größten Hindernisse, besiegte alle Schwierigkeiten und erreichte sein Ziel — freilich erst nach langem Mühen.



Endlich kamen die Tage heran, die für Deutschland denkwürdig bleiben müssen, auf welche Seite man sich auch,

Wagner gegenüber, stellen möge. Es waren der 13. und die folgenden Augusttage 1876. Die „Trilogie" hatte noch ein Vorspiel erhalten und war so zur Tetralogie geworden. „Das Rheingold" ist der Titel des Vorspieles, welches den ersten Abend füllte; die drei einzelnen Dramen, an drei folgenden Abenden aufgeführt, heißen: „Die Walküre", „Sigfried" und „Götterdämmerung". Ein besonderes Theater war nach Wagner's speziellen Anordnungen in der Nähe Bayreuth's erbaut worden; die berühmtesten Künstler Deutschlands nahmen als Sänger, Sängerinnen und Instrumentisten Theil; Hofkapellmeister Hans Richter aus Wien führte den Tactstab; A. Wilhelmj stand an der Spitze der Violinisten; Tausende von Zuhörern hatten sich eingefunden, darunter der deutsche Kaiser, Könige und Fürsten, Berühmtheiten aller Wissenschaften und Künste. Das Werk selbst, seinem Inhalte und seiner Ausführung nach, beschreiben zu wollen, würde ein Buch erfordern. Daß der Eindruck für die Einen ein günstiger, den Andern ein ungünstiger, für Alle ein gewaltiger war, läßt sich nicht abstreiten; und so erschallten denn auch nach den großen Tagen die Stimmen für und wider mit einer Heftigkeit, einem Raffinement und einer — Grobheit von beiden Seiten, wie sie wohl seit den Kämpfen der Gluckisten und Piccinisten (Seite 61) nicht gehört worden waren. Die Gegner Wagner's thaten in jenen Artikeln so viel, daß es dem Schriftsteller W. Tappert möglich wurde, ein „Lexicon der Grobheiten wider Wagner" herauszugeben, und eine dem Meister ergebene Zeitschrift rangirte summarisch Alles, was

sie in anderen Blättern an kurzen Notizen gegen denselben fand, unter die „Chronik des Blödsinns".

Die Aufführung der „Nibelungen" kann natürlich nur auf den größten Bühnen stattfinden; sie hat sogar auf einigen Theatern des Auslandes stattgefunden, und die an vielen Orten gegründeten Wagner-Vereine und mehrere Musikzeitungen haben das Ihre zur Verbreitung Wagner'scher Kunstanschauung gethan. Aber noch dauert der Kampf der beiden Richtungen fort, und wer dürfte sich vermessen, den Ausgang desselben vorauszusehen? Kaum zu bezweifeln ist, daß die nächste Zukunft dem Wagnerthum gehören wird — es bezeichnet einen Höhepunkt der Entwickelung nach einer Seite hin, und zwar nach derjenigen, welcher die Gegenwart in ihrem ganzen Denken und Empfinden am geneigtesten ist. Die Musik soll nur als Tanz, Marsch oder gelegentliches Lied, und selbst in letzterem kaum, eine selbstständige Form gewinnen, im Uebrigen an das Wort gefesselt sein, durch dieses erst ihre Bedeutung erhalten; sie soll an Bestimmtheit des dramatischen Ausdruckes gewinnen, indem sie ihre eigene Selbstständigkeit, das heißt ihre musikalische Form, aufgibt. Darum keine Ouvertüren, keine Arien, keine Duette; aber auch keine musikalisch untergeordneten Recitative. „Wir machen Melodie, fortwährende Melodie, aber keine (in sich abgerundete) Melodien; wir bieten Musik, immerfort Musik, aber keine Musikstücke. Was kann uns nöthigen, uns unter das Joch einer bestimmten Tonart zu beugen? Wozu eine und dieselbe Tactart längere Zeit festhalten, wenn es für unseren Text

sich anders günstig erweist? Warum musikalische Schlüsse — sogenannte Cadenzen — machen, wo unser Gedankengang nicht abschließt?" In der That sind dies — so namentlich auch die vielverpönten Textwiederholungen — Dinge, welche recht eigentlich der Musik zu Liebe da sind, um die Musik als Selbstständiges, nach eigenen Gesetzen Schaffendes, erscheinen zu lassen. Die ältere Oper war dramatische Musik, die neue ist musikalisches Drama. Bei ersterer war die Musik Hauptsache, mußte sich aber möglichst dramatisch gestalten; bei letzterer ist das Drama Hauptsache, welchem sich das Reich der Töne dienstbar macht.

Schon sind Stimmen laut geworden, die es für möglich halten, daß, wie gegenwärtig so auch zukünftig, beide Richtungen nebeneinander bestehen werden, und zwar nicht sich befehdend, sondern friedlich; die eine für diese, die andere für jene Hörerklasse die zusagendere. Begreiflich ist auch, daß das Dramatisiren nun bereits tief in die nicht dramatische Gesangscomposition eingegriffen hat; denn für den mit musikalischem Talente, regem Gefühle, aber nur geringer melodischer Erfindung Begabten ist es immerhin leichter, sich in seinen Tönen dem Texte und der Stimmung allein anzuschließen, als zugleich auch noch eine schöne und dabei als neu erscheinende Melodie im antiwagnerischen Sinne zu schaffen. Eine unserer Musikzeitungen macht bei neuen Liedercompositionen zuweilen den Unterschied, ob sie declamatorisch oder melodisch seien, und gibt der ersteren Weise, als der unserer Zeit entsprechenderen, den Vorzug. Hier, wo die Musik nicht

mehr Theil des Dramas ist, dürfte dies schon als Abweg erscheinen. Wenn aber die dramatisirende Weise auch in das Gebiet der Instrumentalmusik hinübergreift, wenn mancher Componist glaubt, sein Werk sei werthlos, sofern er ihm nicht ein Programm beigebe, damit Jedermann wisse, was er sich zu „denken" habe — weil er ohne das Programm freilich oft auf ganz andere Gedanken verfallen möchte —; wenn dieser „Inhalt" des Werkes dem Verfasser die Freiheit geben soll, sich über alle Formschönheit wegzusetzen; wenn der frühere, freilich sehr anfechtbare Satz, „der Componist müsse vor Allem danach streben, wohlgefällig für das Ohr zu schreiben," dahin umgekehrt wird, der Componist dürfe um Gottes Willen nicht für das Ohr wohlgefällig schreiben — ein Satz, den freilich Keiner so klar ausspricht, aber Mancher thatsächlich befolgt — dann haben doch wohl Diejenigen Recht, welche sagen, daß diese sogenannte Musik alles Andere eher ist, als eben Musik — das heißt, als das, was die großen Meister vor Wagner Musik genannt haben. Und dies stimmt ja auch mit Wagner's Ausspruch, daß die selbstständige Musik aufzuhören habe; daß nach Beethoven darin Nichts mehr geleistet werden könne.

Es hat aber noch keine Noth damit: Mendelssohn, Schumann haben nach Beethoven noch Großes geschaffen — der Lebenden nicht zu gedenken.

Doch kehren wir zu dem Meister selber zurück. Durch die Gunst seines königlichen Freundes hatte er sich bei Bayreuth ein Heim, Park und Haus, hergestellt, das allen seinen Ansprüchen genügte, und wo er sorgenfrei seiner

Familie und seiner Kunst leben konnte. Wahnfried nannte er dasselbe, „weil hier mein Wähnen Frieden fand". Hier entstand denn nun sein letztes großes Werk, „Parsifal", das Gedicht nach Wolfram v. Eschenbach's Percival von Wagner durchaus selbstständig gestaltet. Er nennt es ein „Bühnenweihfestspiel" und brachte es im Juli 1882 unter musikalischer Direction des Münchener Hofkapellmeisters Levi im Bayreuther Festspielhause zur Aufführung. Die mit der Vorbereitung und Inscenirung desselben verbundenen Aufregungen hatten den ohnehin schon lange an Herzerweiterung Leidenden geschwächt; er bedurfte der Ruhe und begab sich, nachdem er das Jahr zuvor schon in Palermo Erholung gefunden, im Herbste 1882 nach Venedig, wo er im Palazzo Vendramin Wohnung nahm. Er war ziemlich häufigen Anfällen von Athemnoth unterworfen, und die Aerzte hatten auf die Gefahr derselben längst hingewiesen; gewöhnlich endigten die Anfälle mit gänzlicher Erschöpfung und einem tiefen Schlafe, der dann Erholung brachte. Am Nachmittage des 13. Februar 1883 hatte er im Kreise der Familie und der Freunde einige Stunden zugebracht. Von ungefähr entfernte er sich; als er längere Zeit nicht zurückkam, suchte die Gattin ihn auf und fand ihn im Nebenzimmer sitzend, anscheinend schlafend, den Kopf auf die Brust gesunken. Da sie glaubte, es habe wieder ein Anfall stattgefunden, schickte sie sofort zum Arzte; als dieser aber erschien, erklärte er, der Meister sei zur ewigen Ruhe entschlafen; ein Herzschlag hatte dem an Leiden, Schaffen und Ruhme so reichen Leben ein rasches Ende bereitet. — Nur die allerkleinsten

Geister vermögen in dem Augenblicke, wo ein Großer diese Welt verläßt, dessen Schwächen geflissentlich an's Licht zu ziehen. Wagner's Gegner und Neider verstummten bei der Kunde „Er ist heimgegangen". Ganz Venedig bezeugte seine Theilnahme in jeder denkbaren Weise; der Leichenzug — von Venedig nach Bayreuth — wäre ein Triumphzug zu nennen, hätte nicht die unabsehbare Masse der Hinzudrängenden es stets verstanden, den Ernst zu wahren, den sie hier dem großen Todten und nicht minder der gebeugten Gattin schuldete. In demselben Haine, wo Wagner's „Wähnen Frieden fand", ist nun sein Körper zum ewigen Frieden gebettet.



Einem Manne, welcher solche Revolution in eine ganze Kunstwelt gebracht hat, wird viel vorgeworfen. Abgesehen davon, daß man an den stets von ihm selbst bearbeiteten Texten seiner Dramen Vieles, mit Recht und mit Unrecht, auszusetzen hat, ist auch seiner Musik vorgeworfen worden, sie zerstöre geradezu das Wesen der Musik. Auf die Handhaben zu solchem Vorwurfe ist in Vorstehendem schon hingewiesen — Weiteres liegt nicht im Plane dieses Buches, welches das Leben und Wirken der Meister schildern, nicht kritisiren will.

Auch der Mensch Wagner, seine Persönlichkeit ist vielfach angegriffen worden, gewiß auch oft mit Recht. Andrerseits darf man nicht vergessen, daß jeder Mensch bis zu gewissem Grade das Resultat seiner Lebensumstände,

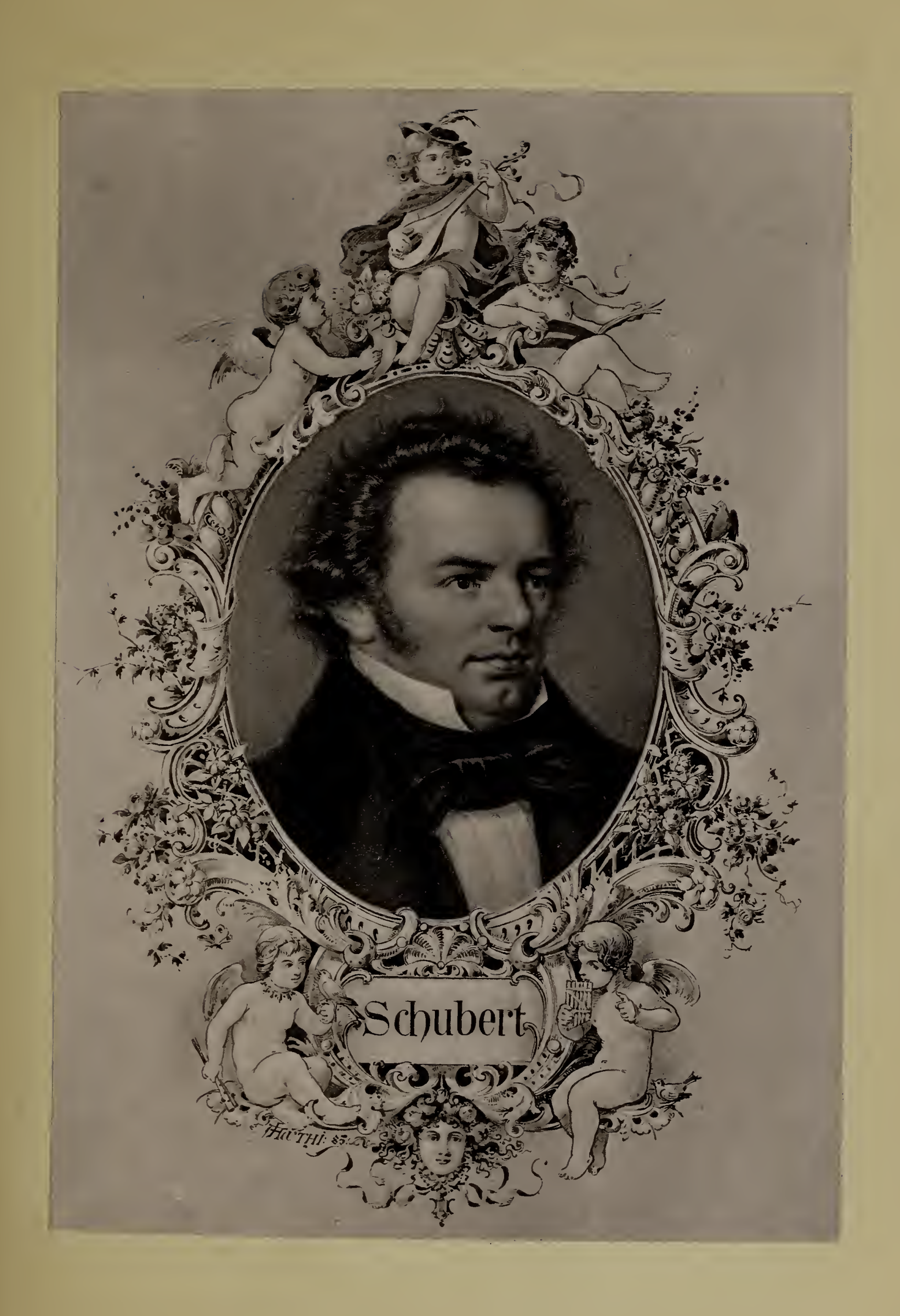
der mannigfachsten Einwirkungen von außen her ist. Und das kann dem Meister Wagner Niemand abstreiten, ein Mann der That ist er gewesen, wie Wenige, und sein Ziel war nicht Geld und Gut, Ehre und Ruhm, sein Ziel war die deutsche Kunst. Man hat dieser Behauptung den Hinweis auf Alles entgegengesetzt, was Wagner an Reichthum, Ehre und Behaglichkeit genossen. Wenn es ihm, nach so vielen Jahren der Entbehrung und des Kampfes, zugefallen, — hätte er es dann nicht genießen sollen? Aber hat er sich etwa träger Ruhe hingegeben? Nein, er hat geschafft für sein Ideal, so lange er schaffen konnte. Mag man, wie der Schreiber dieser Zeilen, in mehr als einer Beziehung ein Gegner Wagner's sein: den Ruhm wird man ihm doch nicht nehmen können, daß er, Alles in Allem, einer der hervorragendsten Männer seiner Zeit war.

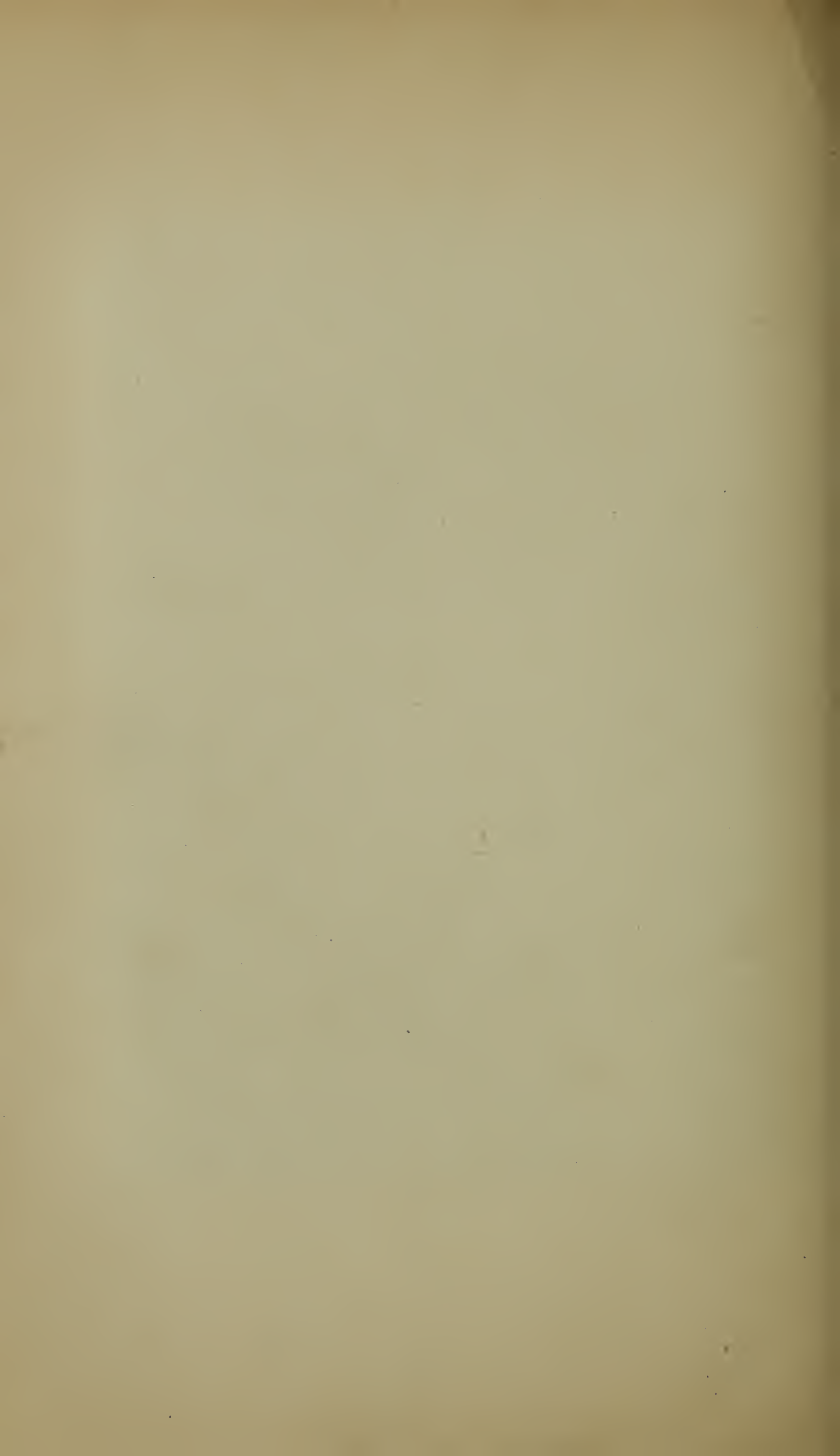




Franz Schubert.

Wohl selten, vielleicht nie sonst ist das Leben eines großen Künstlers so still und ruhig dahingeflossen, wie das des Liederkönigs Franz Schubert. Er konnte am Ende seiner Tage nicht von großen Ereignissen sprechen, die in sein Geschick bestimmend eingegriffen hätten; ihn hatte nicht stürmischer Applaus einer jubelnden Menge zu den Sternen erhoben; nicht Orden und Titel schmückten ihn, es standen ihm aber auch nicht neidische Rivalen und mißgünstige Feinde im Wege; wirkliche Noth trat selten an ihn heran, Reichthümer hat er nie gesehen; er erwarb sein tägliches Brod, verdiente es aber leichten Herzens und lebte zufrieden dahin. Einige Male meldete er sich zu festen Anstellungen, zu Aemtern, — er erhielt sie nicht, machte sich aber darum keine Sorge und hatte nach wenig Tagen vergessen, daß ihm Etwas fehlgeschlagen.


Schubert



Der Schullehrer Schubert in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund hatte vierzehn Kinder und konnte, wie leicht begreiflich, nicht große Summen für ihre Ausbildung opfern; allein er gab ihnen eine solide Erziehung, hielt sie bescheiden und anspruchslos, und da er selbst ein tüchtiger Musiker war, fehlte es nicht, daß alle seine Kinder ebenfalls — mehr oder minder — Neigung zur Musik zeigten, und in diesem Fache unterstützte sie der Vater nach besten Kräften. Als die älteren herangewachsen waren, mußten sie den Unterricht der jüngeren übernehmen. So war auch sein Sohn Ferdinand — der im Jahre 1851 als Director der Normal-Hauptschule zu St. Anna in Wien starb — als Knabe der Musiklehrer seines Brüderchens, Franz Peter, geboren am 31. Januar 1797.

Dieser Franz aber besaß ein so hohes musikalisches Talent, war ein so eminentes Genie, daß ihn weder Vater noch Bruder so eigentlich unterrichten, ihn Etwas lehren konnten; er wußte Alles schon von selbst, er konnte es. Der Vater sah denn auch recht gut ein, daß sein Sohn eines anderen, größeren Lehrers bedürfe, und gab ihn, da er sieben Jahre alt war, dem Chorregenten (regens chori) Michael Holzer, daß dieser ihn in der Theorie der Musik, in Klavier, Violinspiel und Gesang ausbilde. Hier zeigte sich dieselbe Erscheinung wie in dem väterlichen Hause. Holzer wurde oft zu Thränen gerührt, wenn er das wunderbare Talent des Knaben sah, wenn er staunend vor solchem Reichthum der Begabung stand. „Nie,“ sprach er, „habe ich einen

ähnlichen Schüler gehabt. Alles, was ich ihm sagen und erklären wollte, wußte und verstand er schon. Was andere Menschen lernen müssen, konnte er von selbst."

Da er eine schöne, klangvolle Stimme hatte und ausdrucksvoll und richtig sang, wurde er auf Holzer's Vorschlag in seinem elften Jahre (1808) bereitwillig in die kaiserliche Hofkapelle aufgenommen, nachdem er vorschriftsmäßig vorher bei den Hofkapellmeistern Salieri und Eibler und dem Gesanglehrer Korner seine Aufnahmeprüfung bestanden. Auch bei dieser Prüfung waren die Examinatoren erstaunt über das Genie des Knaben, und Salieri (siehe Seite 81 und 108) fühlte sich lebhaft zu ihm hingezogen und nahm sich seiner in der Folge auch treulich an. Es gelang, ihm einen Platz im „Kaiserlich-Königlichen Convict" zuzuweisen, und nun war er geborgen, und seine musikalische Ausbildung nahm einen geregelten Verlauf. Er ward erster Sopranist, spielte die Violinsoli, componirte kleine Lieder und zeichnete sich bald in so hohem Grade aus, daß ihm der Herr Kapellmeister sehr oft die Leitung der Orchesterübungen übertrug, und der kleine Franz vom Pulte aus dirigirte. Hier lernte er größere Musikstücke und gediegene Compositionen kennen und half sie einstudiren und ausführen, die Streichquartette von Mozart, Haydn und die damals noch neuen von Beethoven. Dadurch entwickelte sich sein Talent mit unglaublicher Schnelligkeit, er schrieb bald selbst Streichquartette und Klavierstücke, — kurz, Salieri sah, daß hier so wunderbare Gaben vorlägen, daß sie einer besonderen Pflege würdig seien, und trug

dem Hoforganisten Ruzicka, welcher auch in dem Convicte beschäftigt war, auf, den kleinen Schubert in Generalbaß und Composition zu unterrichten. Bereitwillig machte Ruzicka sich an das Werk; es war ihm ein hoher Genuß, einen so talentvollen Schüler zu unterweisen, — allein das dauerte doch nicht lange; bald kam er zu Salieri und berichtete ihm: „Ich weiß nicht mehr, was ich mit Schubert treiben soll; den braucht Niemand mehr zu unterweisen, kann auch Niemand unterweisen wollen, der hat Alles schon vom lieben Gott.“ Desto lebhafter interessirte sich Salieri für den Knaben, gab ihm nun selbst Unterricht in der Theorie der Musik und blieb sein Lehrer noch lange, nachdem Franz, weil seine Stimme zu mutiren begonnen, aus dem Convict ausgetreten war.

Aus dem Jahre 1810 bis 1813 stammen verschiedene Musikstücke: Fantasien für das Klavier, Streichquartette, ein Octett für Blasinstrumente u. s. w.; zwei Lieder: „Hagar's Klage“ und „der Vatermörder“, ließen bereits ahnen, daß durch ihn das deutsche Lied einen neuen Aufschwung nehmen werde. Er war so unendlich fleißig, componirte so viel, daß ihm oft das Notenpapier ausging, und ein in besseren Verhältnissen lebender Freund ihn stets wieder mit Papier versehen mußte.

Im October 1813, also sechzehn Jahre alt, verließ Schubert das Convict, und sein Vater erklärte ihm nun, daß jetzt das Allerwichtigste sei, ihn von dem Soldatwerden zu befreien; denn wenn er die Uniform anziehen und eine lange Reihe von Jahren Soldat sein mußte,

wie das damals in Oesterreich noch Brauch war, so wurde dadurch ja Franzens ganze Zukunft zerstört, und sein seltenes Talent konnte sich nicht in würdiger Weise entfalten. Lehrer öffentlicher Schulanstalten waren von dem Militärdienste befreit; es gab also ein sehr einfaches Mittel für den jungen Mann, sich vor dem Soldatenrocke zu schützen. Er meldete sich zum Schuldienste und wurde bei seinem Vater als Schulgehülfe angestellt.



Wenn ihm seine pädagogische Wirksamkeit auch gerade keine Herzensangelegenheit war, so erfüllte er die Pflichten seines Amtes doch mit heiterem Sinn, und sie drückten ihn nicht allzusehr; es blieb ihm noch Zeit genug, seiner Musik zu leben und sich zu erquicken im Reich der Töne. Immer eifriger beschäftigte er sich mit Mozart, Haydn, Beethoven, vertiefte sich in die deutschen Dichter, vor Allem in Goethe und Schiller, und fing an, ihre Lieder in Musik zu setzen; die Melodien strömten ihm zu, er hatte stets eine Fülle musikalischer Gedanken bereit. Aber je weiter er auf diesem Wege ging, desto mehr gerieth er in Zwiespalt mit seinem Lehrer Salieri. Dieser gab ihm altitalienische Partituren, behauptete, in ihnen allein sei wahre Musik zu finden, auch sei die italienische Sprache in weit höherem Grade für Musik passend, als die rauhe deutsche; wenn Schubert also Lieder componiren wolle, so müsse er sich selbstverständlich dazu italienische aussuchen. Franz war anderer Meinung; die Opern,

welche ihm sein Meister vorlegte, fand er schal und geistlos, die Leistungen der großen deutschen Dichter und Componisten aber herrlich und erhaben, — und so kam es, daß die Beiden sich endlich von einander schieden, ihr Fühlen und Empfinden war zweierlei. Dessen ungeachtet blieb Schubert stets dankbar eingedenk dessen, was er von Salieri gelernt, stand nie an, ihn offen und laut seinen Lehrer zu nennen, und als dieser sein fünfzigjähriges Jubiläum feierte, widmete er ihm ein Festgedicht, welches er selbst gedichtet und componirt hatte, und das er nun durch den Druck vervielfältigen ließ. Es führte den Titel: „Beiträge zur fünfzigjährigen Jubelfeier des Kaiserlich-Königlichen ersten Hofkapellmeisters Salieri. Von seinem Schüler Franz Schubert."

In der schulfreien Zeit ertheilte Franz zum Theile Musikunterricht, oder er ging hinaus in die freie Natur und freute sich der schönen Welt, oder er saß daheim und componirte; die Gedanken gingen ihm nie aus, und er componirte schneller, als ein Anderer Noten schreibt.

Im Jahre 1816 sagte man ihm, in Laibach sei eine Musikdirectorstelle zu vergeben, er möge sich darum bewerben. Weil es Vater und Geschwister haben wollten, that er es auch; aber Salieri empfahl einen Andern, einen gewissen Herrn Schauferl, und die Empfehlung des berühmten Kapellmeisters war natürlich bestimmend; Schubert erhielt die Stelle nicht — und athmete leicht auf, daß er sein bisheriges behagliches Leben fortführen konnte, das ihm ja vollkommen genügte. 1817 legte er sein Amt als Schulgehülfe nieder und lebte nun ganz seiner Musik.

Seine herrlichen Lieder waren in Freundeskreisen bekannt geworden, hatten in kleinen Gesellschaften, in denen er sie selbst vortrug, die Hörer entzückt, aber dem größeren Publikum wären sie noch unbekannt. Es fehlte der rechte Mann, der sie hinausgetragen, der ihre bezaubernde Schönheit dem Volke veranschaulicht, zu Gehör gebracht hätte. Die Freunde kannten wohl Einen, welcher dazu sehr geeignet gewesen wäre, nämlich der Hofopernsänger Johann Michael Vogl; aber dieser war, wie es oft Leute sind, welchen viel geschmeichelt wird, etwas zurückhaltend und schwer zugänglich und gab sich nicht mit einem unbekannten Liedercomponisten ab; anderen Theiles war Schubert zu unanstellig, sich jenem in der rechten Weise zu nähern. Endlich gelang es aber doch, Vogl zu bewegen, daß er eines der Schubert'schen Lieder einmal ansah. Er staunte über die Genialität — verlangte noch mehr zu sehen — seine Verwunderung über diesen unerschöpflichen Reichthum an Formen, über diese bis dahin unerreichte Vollendung im Ausdruck jedes Gedankens, jeder Empfindung wuchs beim Anblick jedes neuen Liedes, das er in die Hand nahm — er knüpfte den innigsten Freundschaftsbund mit dem Componisten. Aber er war auch ein thätiger Freund; zu allen Festlichkeiten des Hofes und des hohen Adels wurde er geladen und mußte die Geselligkeit durch seine Kunst weihen, — von nun an brachte er hauptsächlich bis dahin unbekannte Lieder eines gewissen Franz Schubert zum Vortrage und erwarb diesem unbeachteten Musiker dadurch viele Freunde, wenn auch die Zeit immer

noch lange nicht da war, in welcher der Sänger der Göthe'schen und Schiller'schen Lieder nach Verdienst gewürdigt wurde.

Die Nachwelt erquickt sich nun schon ein halbes Jahrhundert an den wunderbaren Melodien, die uns der Wiener Schulmeister hinterlassen; aber zu seiner Zeit wollte die neue Kost nur den solider Gebildeten in Wien schmecken, und auch anderwärts war die rechte Empfänglichkeit dafür nur selten zu finden. Ueberall, wo gesungen wird, kann man heute das „Haidenröslein" und den „Erlkönig" hören und „Das Wandern ist des Müllers Lust". Wie lieblich singt er uns: „Ich hört' ein Bächlein rauschen", und wie versteht er es, in der „Meeresstille" das beängstigende, erdrückende Gefühl in Töne zu übersetzen! Welcher Ausdruck liegt in den Liedern: „Wer nie sein Brod mit Thränen aß", „Ich komme vom Gebirge her" und „Da droben auf jenem Berge"! Eine ganze Welt von Innigkeit und Gefühl birgt das unvergleichliche „Ave Maria". Vogl war der Erste, welcher die Schubert'schen Lieder in größeren Kreisen bekannt machte, sie namentlich auch in Concerten und auf seinen Reisen auch außerhalb der Kaiserstadt sang.

Im Jahre 1818 forderte Graf Esterhazy den genialen Componisten auf, den Sommer mit ihm nach Ungarn auf sein Gut Zelecz zu gehen und da den Musikunterricht seiner Töchter zu übernehmen. Schubert sagte zu, ging hin und verlebte dort in jeder Beziehung recht glückliche Tage. Nicht nur war er für ein halbes Jahr

jeder Sorge enthoben: das echt edelmännische Benehmen des Gutsherrn und seiner Familie machte ihm den Aufenthalt sehr angenehm. Er lernte ferner dort die ungarische Musik kennen, und der Einfluß, den deren Originalität auf seine eigenen Werke hatte, ist, abgesehen von dem „Divertissement hongrois zu 4 Händen" in seinen Ouvertüren, Symphonien, Märschen und Sonaten zu verspüren. Endlich fand er auch hier jenen holden Stern, zu dem er bis zum Ende seines Lebens mit Verehrung empor blickte.

Die Familie Esterhazy bestand aus dem Grafen, der Gräfin und zwei Töchtern, Marie und Karoline, welche in dem Alter der aufblühenden Jungfrau waren; Schubert war einundzwanzig Jahre alt, und die Verbindung durch den Unterricht wie überhaupt das vertrauliche Zusammenleben — denn er wurde als Familienglied behandelt — ließ ihn erkennen, welche Perlen edelster Weiblichkeit er hier gefunden hatte. In jener noch in Standesvorurtheilen befangenen Zeit konnte dem Künstler — trotz dessen, daß ihm die Unsterblichkeit gesichert ist, so lange noch ein deutsches Lied erklingt — nicht einfallen, einen solchen Juwel je sein nennen zu wollen; aber das Anschauen allein machte ihn schon glücklich, seine Verehrung der beiden jungen Damen wuchs, und namentlich die jüngere, Karoline, lebte in seinem Herzen und wurde nach und nach immer mehr Gegenstand all seines Liebens und stillen Schwärmens. Einst sprach Gräfin Karoline zu ihm: „Aber mir haben Sie noch gar Nichts gewidmet" — denn Schubert componirte ja fortwährend

und dedicirte seine Stücke gerne irgend Jemand — da blickte er sie seelenvoll an und antwortete mit Wärme: „Wozu soll ich einem meiner Stücke noch besonders Ihren Namen vorsetzen? Ihnen ist ja Alles gewidmet.“ Eine nähere Erklärung hat zwischen dem armen Schulmeister und der Gräfin Karoline Esterhazy gewiß nie stattgefunden, wie das ja in der Natur der Verhältnisse lag; aber Schubert blieb ledig, trug die Erinnerung an die seligen Tage auf dem Gute des ungarischen Grafen bis zu seinem Lebensende treu in seinem Herzen; und sie schlug sechsundzwanzig Jahre lang jeden Heirathsantrag aus und trat erst sechzehn Jahre nach Schubert's Tode, d. h. im Jahre 1844, in den Stand der Ehe. Vielleicht hat auch sie erkannt, daß ihr Musiklehrer ein Edelstein war.

Zwei Jahre nach jenem Besuche gab Schubert allen Musikunterricht auf, erhielt sich nur von dem, was ihm seine Compositionen eintrugen — wobei es denn manchmal sehr dürftig herging —; aber er war ein freier, vollständig unabhängiger Mann, der nur seiner Kunst lebte und sich trotz stets wiederkehrender Nahrungssorgen doch im Ganzen glücklich fühlte. Er war ein fröhliches Wiener Kind, hoch begabt, sich aber nicht um die kommenden Tage grämend, sondern freudig genießend, was ihm die Gegenwart bot. Nach und nach hatte sich ein Kreis tüchtiger Künstler zusammengefunden, in welchem er oft und gerne des Abends verkehrte — freilich wohl auch bis in die späte Nacht. Aber es waren wahrlich keine Geringen, die sich ein Schubert zu Kumpanen gesucht; da waren die Dichter Seidl, Schober und Mayrhofer, die

trefflichen Tonmeister Franz und Ignaz Lachner, und der geniale Maler Moritz v. Schwind — wie sollte er sich in solcher Umgebung nicht wohl fühlen!

Noch einmal und zwar im Jahre 1824 brachte er ein halbes Jahr in der Familie des Grafen Esterhazy zu, und wieder war das für ihn eine glückliche Zeit der Sorgenfreiheit, der Erhebung, des glücklichsten, genialsten Schaffens, der schönsten Begeisterung. Im nächsten Jahre starb Salieri, Eibler rückte an seine Stelle, und dadurch ward nun das Amt eines Vice-Hofkapellmeisters frei. Schubert bewarb sich darum, weil es seine Freunde so verlangten — erhielt es aber nicht. Auch zur erledigten Stelle eines Kapellmeisters am Kärntnerthor-Theater meldete er sich auf Antreiben Derer, die ihm wohl wollten, aber wieder vergebens. Im September 1828 fing er an zu kränkeln und mußte den Arzt zu Rathe ziehen. Er erholte sich auch wieder, machte in den ersten Tagen des October mit seinem Bruder Ferdinand und einigen Freunden eine kleine Reise nach Unter-Waltersdorf und ging von da auch nach Eisenstadt, wo er lange Zeit an Joseph Haydn's Grabmal verweilte. Er befand sich wieder recht wohl, aber kaum war er nach Wien zurückgekehrt, als sich das Uebelbefinden abermals einstellte; am letzten October überkam ihn ein solcher Widerwille gegen jede Speise, daß er von diesem Tage an fast keine eigentlichen Nahrungsmittel mehr zu sich nahm. Dessen ungeachtet wollte er nicht den ganzen Tag zu Bette liegen, hoffte einen segensreichen Einfluß von dem Genusse der freien Luft und ging noch mehrere Male spazieren. Seine letzte Musik hörte

er am 3. November, ein von seinem Bruder componirtes Requiem, das in Hernals aufgeführt wurde. Als er aber nach seiner Wohnung zurückkam, fühlte er sich sehr matt; die Spaziergänge wurden kleiner und fielen dann ganz aus; vom vierzehnten an mußte er zu Bett liegen. Zwar stand er nach etlichen Tagen wieder einmal für ein paar Stunden auf, um eine Correctur zu besorgen, aber schon am 17. stellte sich Fieber ein, das bis zu lebhaftem Phantasiren wuchs, und um 3 Uhr Nachmittags am 19. November 1828 entschlief der edle, so wunderbar reich begabte Sänger.

Welch kindliches Gemüth er sich erhalten hatte, geht aus seinem letzten Wunsche hervor. Er hatte eine hohe Verehrung für Beethoven, sprach oft von ihm und wäre ihm gerne nahe getreten; allein der große Meister, zu welchem er mit Andacht hinauf sah, kannte ihn nicht und kam ihm nicht entgegen, und er selbst war viel zu schüchtern, sich ihm zu nähern. Seine Freunde zeigten ihm den Weg, wie er es machen solle, auf gute und leichte Weise mit seinem großen Zeitgenossen anzuknüpfen; er ließ sich überreden, Variationen über ein französisches Lied, welche er Beethoven gewidmet hatte, diesem persönlich zu überreichen. In großer Aufregung ging er hin, klopfenden Herzens stieg er die Treppe hinauf, — der Meister war nicht zu Hause. Da ward es Schubert wieder leicht ums Herz; er gab seine Variationen ab und marschirte vergnügt wieder heim. Und wie gerne hätte er doch den Schöpfer der Eroica aus nächster Nähe gesehen und gesprochen und ihm die Hand gedrückt! Beethoven war eine in sich gekehrte

Natur, Schubert war scheu, und so reichten die Beiden nie einander die Hand, obwohl ihre Verbindung ihr beiderseitiges Glück befördert haben würde. Uebrigens versichert uns Beethoven's Biograph Schindler, daß der gewaltige Tonheld in den letzten Monaten seines Lebens Mehreres von Schubert kennen lernte, sich äußerst günstig darüber aussprach und immer noch mehr von ihm sehen wollte. Aber Beethoven war durch seine Taubheit menschenscheu geworden — so kam es denn zu keiner persönlichen Annäherung. Erst als sich die Nachricht in Wien verbreitete: „Beethoven wird keine drei Wochen mehr leben; jede Hoffnung ist aufgegeben," erst da hatte Schubert keine Ruhe mehr, er mußte hin gehen, mußte den Mann sehen, den er so viele Jahre in sein Herz geschlossen hatte; und so machte er sich denn mit einem Maler, welcher die Züge des nun bald scheidenden Meisters noch in sein Skizzenbuch aufnehmen wollte, auf den Weg, trat bei Beethoven ein und stellte sich ruhig hinter seinen Führer. Der Kranke war nur manchmal noch bei klarem Bewußtsein, lag meist in einem Zustande der Betäubung wie schlafend in seinem Bette; Schubert faltete die Hände und betrachtete mit Wehmuth den Schlummernden. Eine Thräne im Auge, verließ er tief ergriffen das Zimmer des von ihm so hochverehrten Mannes; keine Sylbe war gesprochen worden. Vierzehn Tage später schied Beethoven von der Erde, Schubert aber sprach fort und fort noch von ihm, und als anderthalb Jahre nachher der Tod auch an seine Thüre klopfte, beschäftigte sich der König der Lieder in seiner Krankheit noch mit dem Meister, den

er nur auf dem Sterbebette gesehen. Er war sich auch dessen bewußt, daß sein Lebensende nahe sei, und in den zum Theile wirren Reden, welche er kurz vor seinem Ende ohne klares Bewußtsein vor sich hin sprach, erwähnte er wiederholt das Grab Beethoven's. Man konnte es nicht anders verstehen, als daß er wünsche, neben Dem zu ruhen, dem er im Leben stets zugestrebt. Die Pietät erfüllte ihm diesen letzten, aus kindlichem Herzen kommenden Wunsch: Franz Schubert wurde am 21. November auf dem Währinger Kirchhofe dicht bei Beethoven bestattet. Später wurde die Stelle durch ein Denkmal bezeichnet, welches die — von Grillparzer verfaßte — Inschrift trägt:

Die Tonkunst begrub einen reichen Besitz,
Aber noch schönere Hoffnungen.

* * *

Hier liegt Franz Schubert,
geboren am 31. Jänner 1797,
gestorben am 19. November 1828,
31 Jahre alt.



Die Grabschrift ist schön und wohlgemeint; aber *zutreffend* können wir sie heute nicht mehr finden. Ihr Verfasser hat wohl kaum Alles gekannt, was bis zum *Tode* Schubert's von dessen Werken erschienen war. Wir aber wissen, daß dies noch *nicht der vierte Theil* alles dessen ist, was der Meister in der kurzen Zeit seines Lebens geschaffen. Werfen wir noch einen Blick auf diese an's Unmögliche grenzende Thätigkeit. Wir finden zunächst

fünf Operetten, von welchen auch heute erst eine, „Der häusliche Krieg", vollständig gedruckt und hin und wieder aufgeführt ist. Freilich, für ein Wagner-Publikum paßt sie nicht, dazu ist sie — ohne Ironie sei dies gesagt — zu altmodisch in ihrem dramatischen Inhalte. Wer aber Musik, unendlichen Reichthum an Melodie, Harmonie, treffliche Instrumentirung und, soweit der Text es zuläßt, dramatische Belebtheit sucht, der höre die kleine Oper und frage sich, wer, außer Mozart, Weber und Beethoven im Fidelio, ihm Aehnliches biete. Wir finden ferner circa 30 größere religiöse Werke, Messen, Cantaten, Offertorien, Hymnen ꝛc. für Chor, theils mit Orchester, theils mit Klavier; weiter vielleicht 50 Hefte Lieder und Gesänge für vier oder mehr Männerstimmen, für drei oder mehr Frauenstimmen, theils mit, theils ohne Begleitung. Und nun die Lieder und Gesänge für Eine Stimme mit Klavierbegleitung! Kaum wird sich Jemand die Mühe genommen haben, die bis jetzt erschienenen zu zählen — daß es aber viele Hunderte sind, wissen wir. Und hier dürfen wir am wenigsten nur von der Quantität sprechen, die Qualität verlangt unsere Aufmerksamkeit in mindestens gleichem Grade. Bis auf Schubert war das „Lied" im Allgemeinen „Strophenlied"; der Componist suchte die Grundstimmung aus dem Texte heraus und paßte dieser seine Melodie an, zu welcher alle Strophen gesungen wurden. Das war auch für viele Texte ganz gut und wahrte dem Liede seine Volksthümlichkeit. Für viele andere Texte aber konnte es nicht eben so passend sein. Es kann die Empfindung allmählich stärker, ge-

waltiger werden — es kann die Grundstimmung des Gedichtes von einer anderen unterbrochen werden, es kann eine anfänglich düstere Stimmung überwunden werden und einer freundlicheren weichen — in all diesen Fällen werden die Töne die Fortsetzung, oder das Ende nicht eben so gut kleiden, wie den Anfang. Hier werden also Veränderungen am rechten Platze sein. Und weiter: Wo gesungen wird, da soll der Gesang die Hauptsache sein — diese goldne Regel der Alten soll nie vergessen werden. Wenn wir aber zur Begleitung ein so vielseitiges Instrument haben, wie das Klavier, ist es dann nöthig, daß dieses sich auf einfaches Mitspielen der Melodie oder auf eine Accordgrundlage, etwa in gebrochenen Harmonien, beschränke? Gewiß nicht; es kann vielmehr sein gut Theil beitragen sowohl zu mannigfaltiger musikalischer Ausschmückung als auch zu lebendigerer Charakteristik. Alles dies haben ja bedeutende Meister gewußt und in diesem Bewußtsein so Herrliches geboten wie etwa Göthe's „Veilchen" von Mozart. Allein selbst ein Mozart konnte mit solch vereinzelter Gabe nicht maßgebend werden gegenüber der Fluth von Liedern im alten Style, die ja doch für Autor und Hörer bequemer waren. Hier einen Sieg zu erringen, bedurfte es nicht nur der Trefflichkeit, sondern auch der Masse. Ein reiches Füllhorn von Liedern hat uns Schubert ausgeschüttet, für jede Stimme, für jeden Empfindungskreis, für kräftige und weiche Natur. Und — das ist eine Hauptsache — seine Lieder sind immer Lieder, keine Arien und keine Schauerballaden. Sie sollen gesungen werden — ob im Concerte, ob im trauten

Freundeskreise — wie er sie so oft hörte, wie er so manches niederschrieb, im gemüthlichen Zusammensein mit andern trefflichen Künstlern; — nicht deklamirt, nicht auf der Bühne dargestellt, nur mit Gefühl gesungen wollen sie sein. Wer in zwanzig Liedern den König der Lieder in seiner Herrlichkeit kennen lernen will, der nehme den Cyclus „Die schöne Müllerin" zur Hand; und wenn er das Glück nicht haben kann, denselben von einem Sangeshelden wie Stockhausen vortragen zu hören, so gehe er die Lieder nur ruhig im Stübchen durch, — fange aber nicht mit denen an, welche ein hochverehrliches Publikum für concertfähig erklärt hat, sondern beginne mit No. 1 und schließe mit No. 20. —

Und diese Schätze, die Schubert so verschwenderisch ausgestreut — haben sie denn auch ihm Etwas von irdischen Schätzen eingebracht? Einst verkaufte er, in bedrängter Lage, zwölf Hefte seiner Werke — darunter den Erlkönig, Gretchen am Spinnrad, die Variationen für Beethoven rc. — an den Verleger Diabelli. Er erhielt dafür 800 Gulden — Ein einziges dieser Hefte, „Der Wanderer", soll in einem halben Jahrhundert der Verlagshandlung weit über 20000 Gulden eingetragen haben. —

Wir sind aber nicht zu Ende mit unserer Uebersicht. Als der Meister diese Erde verließ, kannte man außerhalb Wiens einen kleinen Theil seiner Lieder, weiter Nichts. Daß er auch Klaviermusik geschrieben, davon wußte man kaum. Und welcher Klavierspieler hätte heute nicht seine „Impromptus", seine Fantasien zu 2 und 4 Händen, seine

zahlreichen Märsche und Polonaisen und wenigstens einzelne seiner elf großen Sonaten gespielt? Welcher Concertspieler hätte seine Hörer nicht mit einem der prächtigen Trios oder mit dem Klavierquintette entzückt? Welche Streichquartettisten dürften sich Schubert's hierher gehörige Werke entgehen lassen? Und endlich — zählen unsere Concertinstitute nicht die herrliche Sinfonie in C-Dur zu den schönsten Zierden ihres Repertoirs? Müssen sie es nicht den ebenbürtigen Meistern Schumann und Mendelssohn ewig danken — dem ersteren, daß er das fast verlorene Werk an's Licht gezogen, dem andern, daß er es zuerst aufgeführt hat? Und ob auch die andern, theils unvollendeten Sinfonien nicht auf derselben Höhe stehen — Schubert'schen Geist und seinen Melodienreichthum zeigen sie alle.

Sollten wir im Ernste über „begrabene Hoffnungen" klagen? Nein! Was die kühnste Hoffnung erwarten konnte — er hat es reichlich, überreichlich geleistet! —





Joseph Haydn.

Ein Wagnergeselle, Matthias Haiden, hatte, während er in der alten Reichsstadt Frankfurt am Main arbeitete, Gelegenheit, die Harfe spielen zu lernen. Als musikbegabter Oesterreicher brachte er etwas recht Hübsches zu Stande, obwohl er nie Musikunterricht gehabt und nicht einmal die Noten kannte; eine gute Tenorstimme unterstützte ihn bei seinen tonkünstlerischen Versuchen. Späterhin ließ er sich in Rohrau nieder, verheirathete sich mit der Tochter des dortigen Marktrichters Koller und trieb sein Geschäft als „Stellmacher", wie sie dort sagen. Dieses Rohrau ist ein Marktflecken östlich von Wien, nahe der ungarischen Grenze und nicht weit von dem Städtchen Bruck an der Leitha, in welch' letzterem sich ein großer Park und ein Schloß der Grafen von Harrach befinden.

Matthias schaffte sich selbst eine Harfe an, und wenn des Tages Arbeit gethan war, wie auch an Sonn- und

Feiertagen ergötzte er sich auf seinem Instrumente, sang dazu, und seine Frau, Anne Marie, ließ ihre schöne Diskantstimme auch erschallen, — die Leutchen waren recht glücklich. Als ihnen am 31. März 1732 der erste Sohn geboren wurde, erhielt er den Namen Joseph, und es war sehr natürlich, daß in dem Kinde die wunderbaren Gaben, welche ihm Natur verliehen, früh erwachten und herrliche Blüthen trieben, hörte ja doch der Säugling schon, wie Vater und Mutter zweistimmig sangen und die Harfe dazu erklang. Wenige Jahre alt, sang Joseph selbst mit, und als schon in dieser Zeit je zuweilen Nahrungssorgen an Papa Haiden's Thüre klopften, mußte der Knabe mit wandern, wenn es nöthig war, Etwas zu verdienen. Matthias hatte manches Freundes Hochzeitsfest, manches Nachbaren Namensfest durch seine Kunst geschmückt; jetzt galt es, mit dieser Kunst Geld zu erwerben; er zog mit Frau und Kind an Sonntagen auf die benachbarten Ortschaften, namentlich zu den Kirchweihen, spielte seine Harfe, und alle drei sangen dazu recht aus voller Brust, denn die Musik war ja ihnen selbst Labsal und Genuß. Mit dem größten Eifer aber ließ Joseph seine Stimme erklingen, und da ihm dies noch nicht genügte, spielte er in Gedanken die Violine dazu und fuhr hübsch taktmäßig mit einem dünnen Stäbchen als Bogen über ein anderes, das die Geige vorstellte.

Die Nahrungssorgen in des braven Matthias Haus nahmen mit jedem Jahre zu, denn er bekam nach und nach zwanzig Kinder. Sein ältester Sohn machte ihm — obgleich er zu etwas Hohem bestimmt war, denn er sollte

„geistlicher Herr“ werden — die wenigsten Ausgaben, und das kam so: Der Vetter Schulrector Frank des benachbarten Städtchens Haimburg kam einst zu seinen Verwandten nach Rohrau, und diese unterhielten ihn unter Anderem auch damit, daß sie ihm eines ihrer kleinen Concerte zum Besten gaben. „Wißt ihr was,“ sprach der Vetter, „der Knabe ist nicht ohne musikalische Anlagen; gebt mir ihn mit nach Haimburg, daß er in eine gediegene Schule kommt und gründlich in Musik unterrichtet wird; dann kann Etwas aus ihm werden.“ Mit Freuden willigten die Eltern ein, und so kam Joseph, noch nicht sechs Jahre alt, nach Haimburg, lernte in der Schule Katechismus, Lesen, Schreiben und etwas Rechnen, daneben aber auch Singen und fast alle Instrumente spielen, selbst das Paukenschlagen mußte er einüben. Schöne Tage waren das nicht, denn der Schulrector war ein nicht leicht zu befriedigender Herr, der überdies jedem Mangel mit der Universalarznei damaliger Zeit abhalf, das heißt: mit dem Stocke; und der kleine Haiden bekam, wie es der Volksmund ausdrückt, „mehr Schläge als Brod zu essen“. Letzteres war ihm manchmal sehr ökonomisch zugetheilt. Dessen ungeachtet muß anerkannt werden, daß es für den künftigen Componisten von hohem Werthe war, fast alle Saiten- und Blasinstrumente selbst spielen zu können und mit ihrem Charakter und ihrer Leistungsfähigkeit durch eigene jahrelange Versuche vertraut zu werden.

Einige Jahre später war der Musikdirector der Stephanskirche in Wien, Hofkapellmeister Reutter, in Verlegenheit um Chorknaben und reiste in der Gegend

umher, zu suchen, was ihm fehlte. In Haimburg wurde ihm der kleine Haiden vorgestellt, und da sich dieser nicht nur durch seine helle, klangvolle Stimme auszeichnete, sondern auch schon Etwas von Musik überhaupt gelernt hatte, wurde er angenommen und trat, acht Jahre alt, in den Chor von Sanct Stephan in der großen Kaiserstadt Wien. Er kam in das „Kapellhaus", lernte außer Religion, Lesen, Schreiben und Rechnen auch noch ein wenig Latein, erhielt aber sehr tüchtigen Unterricht in Musik, namentlich im Singen. Als er zehn Jahre alt war, schrieb er seine erste Messe. In der Theorie mußte er sich selbst emporarbeiten; er studirte mit Fleiß die Compositionen, welche ihm erreichbar waren, und las auch, was er über Compositionslehre auftreiben konnte.

In dem Kapellhause konnte er jedoch nur so lange bleiben, als ihn seine Stimme befähigte, im Chor mitzusingen; als aber die Mutation bei ihm eintrat, mußte er scheiden. Er war sechzehn Jahre alt, da er entlassen wurde. Von seinem Vater, der bereits eine große Zahl von Kindern hatte, war auch nicht die geringste Unterstützung zu erwarten; irgend einen reichen Gönner oder wenigstens einen sorglichen Freund hatte er nicht; ohne Rath und Hülfe sah er sich in das Leben hinausgestoßen.



Er miethete nun ein Dachstübchen, das allerdings zwei bemerkenswerthe Mängel hatte, denn erstens fiel an verschiedenen Stellen der Regen durch, und zweitens hatte

es keinen Ofen; aber Haydn — so schrieb er jetzt seinen Namen — war doch damit zufrieden, — er konnte sich ja dahin setzen, wo es nicht durchregnete, und auch im kalten Winter wurde er warm, wenn er nachts zu Bette lag. Seine Begeisterung half ihm über alle die kleinen Unbequemlichkeiten weg; üppiges oder auch nur behagliches Leben hatte er noch nie gekostet; was er nicht kannte, vermißte er nicht.

Jetzt meldete er sich bei verschiedenen Orchestern, wurde fleißig zugezogen, wenn es galt ein Nachtständchen zu bringen oder sonst ein kleines Concert auszuführen; desgleichen bewarb er sich um Privatunterricht in der Musik, und bald hatte er so viel Geld zurück gelegt, daß er ein altes gebrechliches Klavier dafür kaufen konnte. Es wurde an einen ziemlich trocknen Platz gestellt, und Haydn konnte jetzt seine Studien mit entschieden größerem Erfolge betreiben; er war im Stande Noten zu kaufen und brauchte nicht zu hungern, — also war er zufrieden.

Allein so gut ging es nicht immer fort. Als die Kleider abgetragen waren und durch andere ersetzt werden mußten, und als Wohnungsmiethe zu bezahlen war, da wollten die Einnahmen nirgends reichen, und Haydn ging manchmal zu Bette, ohne ein Abendbrod genossen zu haben. Im November 1749 traf ihn der Tenorist Spangler in verzweiflungsvoller Stimmung, hungrig und ohne einen Kreuzer Geld in den Straßen Wiens umherirrend; er nahm sich seiner freundlich an, führte ihn mit nach Hause und half ihm über den Winter weg, empfahl ihn auch hier und da, Musikstücke zu arrangiren, zum Tanze auf-

zuspielen, und brachte ihn wieder in erträglichere Verhältnisse.

Ein ganz besonders günstiger Zufall wollte, daß der Dichter Metastasio in demselben Hause wohnte, in welchem der junge Künstler sein Dachstübchen besaß. Der berühmte Italiener nahm sich des Dürftigen freundlich an, empfahl ihn in vornehme Familien zum Privatunterrichte und ordnete es auch, daß Haydn einem Fräulein Martinez, dessen Erziehung Metastasio leitete, Unterricht im Klavierspiel und im Gesang ertheilte, wofür er als Bezahlung die Kost erhielt. Dieses Verhältniß dauerte drei Jahre und half dem armen Joseph nicht nur über eine der ersten und wichtigsten Sorgen weg, sondern brachte ihm noch mancherlei vortheilhafte Verbindungen.

Der venetianische Gesandte in Wien, Correr, hatte eine Geliebte, welche er von dem italienischen Kapellmeister Porpora im Gesange unterrichten ließ, und Porpora war sehr entzückt, als er bei Freund Metastasio den jungen Haydn kennen lernte, denn dieser konnte nun die Dame bei ihren Singübungen auf dem Klaviere begleiten, was für Meister Porpora doch zu beschwerlich, zu langweilig und auch zu wenig würdig war. Bei diesen Uebungen spielte der künftige Componist der „Jahreszeiten" und der „Schöpfung" noch eine sehr traurige Rolle; aller Unwillen wurde an ihm ausgelassen, Lehrer und Schülerin erlaubten sich Alles gegen den „jungen Menschen", und daß er Esel und Ochse gescholten und mit noch anderen ähnlichen Ehrentiteln beschenkt wurde, war nichts Ungewöhnliches. „Auch an Rippenstößen fehlte es nicht",

wie er selbst sagt. Aber er hielt doch aus und ging sogar im Sommer auf drei Monate mit ins Bad, denn er lernte hier viel im Gesange, in der Composition wie nicht minder in der italienischen Sprache, durfte als Unterster an der Tafel der niederen Beamten des Herrn Gesandten mit essen und erhielt monatlich noch sechs Dukaten Honorar.

Einige Meilen von Wien, in Weinzierl, hatte der Baron von Fürnberg eine schöne Besitzung, und da er ein großer Musikliebhaber war, suchte er sich ein Streichquartett zusammen, um sich daheim zuweilen einen musikalischen Genuß verschaffen zu können. Hierzu gehörten der Pfarrer und der Verwalter des Gutes, der Violoncellist Albrechtsberger und Haydn: sie wurden fleißig zusammen eingeladen, und für dieses kleine musikalische Kränzchen schrieb Haydn sein erstes Quartett, Sechsachtel-Takt, B-Dur, erntete reichen Beifall bei fast Allen, die es hörten, und hatte damit den Anfang gemacht zu einer Reihe von Werken, durch welche er eine neue Gattung von Instrumental-Musikstücken einführte.

Nach und nach besserten sich seine äußeren Verhältnisse sehr merklich; er wurde bei den „Barmherzigen Brüdern" in der Leopoldvorstadt mit fünf Gulden monatlichen Gehaltes Organist, in der gräflich Haugwitz'schen Kapelle Orgelspieler, erhielt von Neuem einen Platz als Sänger im Chor der Stephanskirche und wurde dabei für jede Function mit siebzehn Kreuzern bezahlt; seine Unterrichtsstunden wurden auch besser honorirt, und mit Gelegenheitsmusik ward noch mancher Gulden verdient. Eine

Oper „Der krumme Teufel", welche eine Satyre auf den hinkenden Herrn Theaterdirector Affligio war, machte großes Aufsehen, wurde aber, nachdem sie dreimal aufgeführt worden und eine stets wachsende Zuschauermenge angezogen hatte, hochobrigkeitlich verboten; doch hatte sie dem Componisten die enorme Summe von vierundzwanzig Dukaten eingetragen, eine ganze Hand voll Gold.

So kam das Jahr 1759 herbei, das den armen Joseph der bisherigen Ungewißheit enthob, ihn für immer den Sorgen um sein Auskommen entriß und ihn einen Hoffnungsblick in den Himmel thun ließ, — aber auch nur einen Blick. Für sein äußeres Leben war das Jahr 1759 das Jahr der Erlösung, für sein Seelenleben aber gerade das Gegentheil, und so kann man wohl sagen, es war von allen zwischen Wiege und Sarg das verhängnißvollste.



Haydn hatte sich allmählich einen Ruf erworben, und im genannten Jahre machte ihn Graf Morzin in Wien zu seinem Musikdirector mit vollkommen freier Station und 200 Gulden jährlichen Gehaltes. Jetzt war der siebenundzwanzigjährige junge Mann überglücklich, und es fehlte nur noch die Verbindung mit Derjenigen, die ihm den Himmel auf Erden bereiten sollte.

Der Friseur Keller, bei welchem Haydn zuletzt gewohnt, hatte zwei Töchter; der einen hatte dieser Musik-Unterricht ertheilt; sie war von sanftem Charakter und

neigte zum Schwärmerischen, was den jungen Künstler angezogen haben mag — er wollte sich für das ganze Leben mit ihr verbinden. Das Mädchen aber entschloß sich plötzlich, in ein Kloster zu gehen, und führte diesen Vorsatz sofort aus. „Nun, seien Sie nicht untröstlich," sprach Vater Keller; „ich habe ja noch eine Tochter; da heirathen Sie die andere." Das war aber gar nicht die Meinung Haydn's, welcher sich durchaus nicht zu derselben hingezogen fühlte und das auch — freilich ganz bescheiden — dem Papa aussprach. Doch dieser meinte: „Das macht sich schon; wenn ihr euch einander habt, werdet ihr euch auch an einander gewöhnen." Und dabei deutete er in sehr verständlicher Weise auf alle Gefälligkeiten und Dienste hin, die er dem jungen Manne erwiesen, und kam immer wieder auf dasselbe Thema zurück. So gedrängt, heirathete Joseph das Mädchen, aber erst als es wirklich seine Frau war, sah er, was er an ihr hatte. Einundvierzig Jahre lang, bis zu ihrem Tode im Jahre 1800, quälte sie ihn durch ihr zänkisches, liebloses Wesen; herrschsüchtig und unfreundlich, verbitterte sie ihm jeden Tag und vergällte ihm jede Freude; sie war hochmüthig und verschwenderisch, hatte durchaus keinen Sinn für Höheres und Edles, wußte den Werth ihres Mannes nicht zu schätzen und machte Dem, der sich einen Himmel auf Erden bereiten wollte und nach seiner außerordentlichen Milde und tief innigen Liebe gewiß dazu geschaffen war, das Heim zur Hölle. Kinder bekamen die Beiden nicht. —

Graf Morzin war ein splendider Herr, der sein sehr

ansehnliches Vermögen in einem einzigen Jahre durchbrachte, und als das Geld zu Ende war, wurde natürlich auch die Musikkapelle entlassen. Doch fehlte es Haydn nun nicht mehr. Fürst Paul Anton Esterhazy, welcher Haydn bei dem Grafen kennen gelernt hatte, hielt sich eine eigene Oper, Kirchen- und Kammermusik, war ein gediegener Musikkenner, ein begeisterter Verehrer der Tonkunst und ein recht tüchtiger Violinspieler. Er hatte erkannt, was in Joseph Haydn steckte, und machte ihn im Mai 1761 zu seinem Kapellmeister. Nun war der Künstler geborgen; er konnte sich mit ganzer Seele seinen Studien und Arbeiten widmen; denn wenn er auch in seinem Amte viel zu thun hatte, so blieb ihm doch die Zeit noch reich zugemessen, über die er frei verfügen konnte. Haydn bezog bis zu seinem Lebensende einen Gehalt von der Esterhazy'schen Familie. Diese gehört zu den würdigsten Adelsgeschlechtern; viele ihrer Glieder haben sich als Beschützer und Beförderer von Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet, die meisten wissen, daß es kaum einen schöneren Gebrauch des Reichthums gibt, als den, junge Talente zu unterstützen.

Haydn hatte bei dem Fürsten freie Wohnung und Tafel und 400 Gulden Gehalt nebst verschiedenen recht ansehnlichen Emolumenten. Aus freien Stücken erhöhte Nikolaus Joseph Esterhazy (Paul Anton war schon 1762 gestorben) diesen Gehalt nach einigen Jahren auf 700 und später sogar auf 1000 Gulden, und als Fürst Nikolaus 1790 starb, fand sich in seinem Testamente die Bestimmung, daß sein Kapellmeister den bisherigen Gehalt

lebenslänglich als Pension beziehen solle. Anton, der Sohn des Verstorbenen, setzte diese Pension auf 1400 Gulden und knüpfte nur den einen Wunsch daran, Haydn möge sich auch fernerhin „Fürstlich Esterhazy'scher Kapellmeister" nennen; irgend eine Amtspflicht hing aber nicht an dem Titel; das Orchester des Fürsten Nikolaus wurde aufgelöst. Schon nach wenig Jahren, 1795, starb auch Fürst Anton, und dessen Nachfolger, wieder ein Nikolaus, erhöhte die Pension abermals und zwar auf 2300 Gulden und ersuchte Haydn dabei, er möge ihm die Kapelle wieder einrichten; andere Obliegenheiten waren damit nicht verbunden. Die genannte Summe repräsentirte vor hundert Jahren etwa den Werth von zehntausend Gulden heutigen Tages; der Meister hatte also ein durchaus sorgenfreies Leben, in materiellen Dingen weder mit der Gegenwart zu rechnen noch an die Zukunft zu denken, brauchte nie des Lohnes wegen zu arbeiten, konnte stets seiner Stimmung Rechnung tragen, — er hatte eine Existenz, wie sie jedem wahren Genie zu wünschen ist, damit es, hoher Begeisterung voll, sonnenwärts fliegen kann, ohne daß irgend welche Sorge wie ein Bleigewicht ihm die Flügel niederzieht. — Und diese Stellung hatten ihm die Esterhazy bereitet.

Haydn war gesund, hatte ein sorgenloses Leben, Freunde überall, einen angenehmen Wirkungskreis, war bereits gerühmt und geehrt; man wäre versucht gewesen zu sagen: „Er ist einer der wenigen Sterblichen, die wahrhaft glücklich sind", aber es schien nur so, denn gerade im engsten Kreise, wo das Glück am seligsten hätte sein müssen, da

fehlte es, da war nur Hader und Unfriede, und als es endlich im Jahre 1800 hier Ruhe und Friede wurde, war Haydn bereits 68 Jahre alt.



Als er 1761 in seine Stellung bei dem Fürsten Esterhazy eintrat, begann für ihn die schönste und glücklichste Zeit des Schaffens. Amtlich beschäftigt war er hauptsächlich im Frühling und im Sommer, wenn der Fürst sich in Eisenstadt (in Ungarn), wo er eine eigene Musikschule errichtet hatte, oder in Esterhaz oder anderswo auf seinen Gütern aufhielt und dann Concerte, Opern und dergleichen wünschte; den Winter brachte Haydn mit dem Fürsten meist in Wien zu, es gab da weniger Arbeit und die Musiker waren so ziemlich unabhängig. Das Verhältniß zwischen dem Fürsten und seinem Kapellmeister war ein sehr schönes; Esterhazy war zu gebildet, um nicht zu wissen, welchen Juwel er an Haydn besaß, er schätzte und ehrte ihn und verkehrte mit ihm auf dem vertrautesten Fuße. Damals war ein geigenartiges Saiteninstrument, das Baryton (die Viola di bordone) in der Mode; es hatte fünf bis sieben Darmsaiten, die mit dem Bogen gestrichen wurden, und außerdem an dem ausgehöhlten Halse noch acht bis sechzehn Messingsaiten, die mit der Daumenspitze gespielt wurden. Der Klang soll ein angenehmer, der Effect ein herrlicher gewesen sein; allein es gehörte sehr große Uebung dazu, es einiger Maßen gewandt zu spielen. Darum ist es auch vollständig außer Gebrauch

gekommen und fast vergessen worden. Fürst Esterhazy aber war ein Virtuose auf dem Baryton, und Haydn lieferte ihm nach und nach 163 Stücke für sein Lieblingsinstrument.

Außerdem componirte er hier eine ganze Reihe italienischer und deutscher Opern, die meisten seiner Sinfonien, Messen und andere Kirchenmusik, ein Oratorium: Il Ritorno di Tobia und für einen Domherrn aus Cadiz „Die sieben Worte des Erlösers"; der deutsche Text ist erst später zugesetzt worden, ursprünglich war die Composition nur eine instrumentale. Die Verhältnisse waren der Entwickelung und Entfaltung des Genies sehr günstig; herrliche Natur, freundliche Umgebung, Abgeschiedenheit von den störenden Einflüssen einer großen Stadt, ein wohlwollender, stets bereiter Gönner, ein treffliches, vollständiges Orchester, das jeden Augenblick zur Verfügung stand, mit dem man also unbeschränkt probiren und Versuche machen konnte, — Alles vereinigte sich, den Meister zu unterstützen.

In diese Zeit fällt die Entstehung der „Ochsen-Menuet". Ein ungarischer Landwirth, der von Haydn's Musik ganz entzückt war, kam zu ihm und bat ihn, ihm für das Hochzeitsfest seiner einzigen Tochter eine recht schöne Menuet zu schreiben. Der Meister ging auf die treuherzige Bitte ein, und der Ungar war glücklich mit seinem Schatze. Etwa vierzehn Tage nach der Hochzeit hört Haydn, an seinem Klaviere sitzend, die neue Menuet von Straßenmusikanten aufführen. Er tritt ans Fenster, siehe, da steht ein wohlgemästeter stattlicher Ochse, über

und über mit Bändern und Blumen geschmückt, und um ihn gereiht halten die ländlichen Tonkünstler und musiciren wacker drauf los; der Gutsbesitzer aber, der den Tanz bestellt hatte, schreitet ins Zimmer und bittet Haydn, den Ochsen, den besten des ganzen Gutes, als Zeichen freundlicher Dankbarkeit anzunehmen, — und er soll ihn gesund aufzehren. Diese natürliche, ungekünstelte Aeußerung des Dankes freute den Meister auf's Innigste; er verkaufte den Ochsen an die fürstliche Gutsverwaltung, das so originell bezahlte Musikstück aber wurde allgemein die „Ochsen-Menuet" genannt.

Haydn war nach und nach auch in dem Auslande berühmt geworden, erfuhr dieses aber nur von durchreisenden Fremden, welche ihn, den großen Componisten, kennen lernen wollten; er wurde fast sechzig Jahre alt, bis er fremde Länder zu sehen bekam, aber gleich seine erste Reise war ein Siegeszug. Er ging nach London, wo er am 2. Januar 1791 ankam, hielt dort zwanzig große Concerte, componirte seine zwölf sogenannten englischen Sinfonien und brachte sie zur Aufführung, mußte musikalische Productionen bei Hofe leiten, in den vornehmsten Adelsfamilien Unterricht geben und wurde mit einer Fülle von Ehren und Auszeichnungen überschüttet, die ihn sehr glücklich machte. Zu den originellsten Ehrenbezeigungen gehörte es, daß ihn die alte Universität Oxford zum Doctor der Musik ernannte, was ihm übrigens viel Freude machte.

Auch in materieller Beziehung war die Reise nach England sehr gesegnet, die Guineen waren ihm in dichtem

Regen zugefallen. Und als er nach anderthalb Jahren wieder nach Deutschland zurückkam, verstand es sich von selbst, daß man einen Mann, welcher in England so geehrt worden, nun auch entsprechend feierte; und so datirt die allgemeinere und öffentlichere Verehrung des Meisters von der Zeit seines Aufenthaltes in Großbritaniens Hauptstadt. Graf von Harrach errichtete ihm sogar 1793 in seinem Parke zu Bruck (siehe oben, Seite 178) ein Monument, einer der seltenen Fälle, daß man einem verdienstvollen Manne schon bei seinen Lebzeiten ein Denkmal setzt.

Zu Anfang des Jahres 1794 reiste er zum zweiten Male nach London und hielt sich fast zwanzig Monate daselbst auf.

Nachdem er nun nach Wien zurückgekehrt war, wo er sich ein eigenes Haus gekauft hatte — die beiden Reisen nach England hatten ihm 24000 Gulden eingetragen — ging er an die großartigsten seiner Werke, die Composition der beiden Oratorien: „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten", die seinen Ruhm noch auf die spätesten Geschlechter bringen werden. Wer sollte nicht das kindliche Gemüth des Greises bewundern, wenn dieser in der „Schöpfung" alle möglichen Thiere, vom Leviathan bis zur Mücke, zu malen bemüht ist, — wenn er in den „Jahreszeiten" die Jagd, den tollen Weinjubel, die derbe Heiterkeit der Bauern mit überwältigendem Geschicke darstellt! Und dann vergleiche man damit die sämmtlichen Chöre zum Lobe Gottes, vergleiche damit die ganze letzte ernste Betrachtung in den Jahreszeiten: „Er-

blicke hier, bethörter Mensch" bis zum Schlusse. Erhabeneres ist auch unserer Zeit nicht gegeben, ob wir auch viel mehr Mittel verwenden! — Gedenken wir indessen hier noch einer ganz kleinen Arbeit, die aber auch ihren Weg durch die Welt gefunden hat.

Der Geist der Revolution, von Paris ausgehend, war bis an die Ufer der Donau vorgedrungen; Freiheit und Unabhängigkeit war die Losung, und die bisher so große Anhänglichkeit an den Kaiser fing hier und da zu schwinden an. Diese Erscheinung brachte den Präsidenten der niederösterreichischen Regierung, den Grafen Franz Saurau, auf den Gedanken, einen patriotischen Nationalgesang zu schaffen, um das Vaterlandsgefühl und namentlich die Treue gegen den Kaiser wieder zu stärken, die Verehrung für das Reichsoberhaupt zu beleben. Auf sein Betreiben lieferte der Dichter Haschka den Text und Haydn die Composition, und zur Feier des kaiserlichen Geburtstages ertönte am 12. Februar 1797 in allen Theatern der ganzen Monarchie die Volkshymne: „Gott erhalte Franz, den Kaiser". Mit unendlichem Jubel ward das Lied aufgenommen; es erschallt seitdem bei jedem Feste in Oesterreich und Ungarn und wird auch in kommenden Tagen noch das Herz jedes guten Kaiserlichen lebhafter klopfen machen; es ist die populärste von allen Compositionen Haydn's.



Die erste Aufführung der „Schöpfung" fand im Schwarzenberg'schen Palais zu Wien am 19. Januar 1799,

die der „Jahreszeiten" ebendaselbst am 24. April 1801 statt. Der österreichische hohe Adel erwarb beide Male für Wien das Recht der ersten Aufführung, bestritt sämmtliche Kosten und machte dem Componisten noch die Gesammteinnahmen zum Geschenke. Ehrenbezeigungen aller Art, Anerkennungen von allen Seiten wurden ihm zu Theil, Akademien ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede und ließen goldene Medaillen mit seinem Bildnisse prägen, die Stadt Wien sandte ihm das Diplom als Ehrenbürger, — bewundert und geliebt verlebte er in Ruhe und Frieden seine alten Tage.

Im Frühlinge des Jahres 1808 ließ sich der 76-jährige Greis noch einmal bewegen, einer Aufführung der „Schöpfung" in der Aula des Universitätsgebäudes beizuwohnen. Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt; Fürsten und Grafen hatten sich herzu gedrängt, der Flor der Wiener Damenwelt war hier versammelt, das ganze aristokratische und kunstsinnige Wien war anwesend. Die Saalthüren fliegen auf, — Haydn wird in einer Sänfte hereingetragen. In demselben Augenblicke erhebt sich die ganze Versammlung, entblößt das Haupt und erwartet ehrfurchtsvoll stehend, bis der Gefeierte seinen Ehrenplatz neben der Fürstin Esterhazy eingenommen hat. Posaunen und Pauken ertönen, als er erscheint; ein weicher behaglicher Sessel ist für ihn zurecht gestellt, da läßt er sich nieder, umgeben von Fürstinnen und Gräfinnen, die ihn zärtlich hegen wie liebende Enkel den theuren Großvater. Da sie fürchten, es möge trotz dessen, daß der Saal überfüllt ist, doch für den alten Mann zu kühl sein,

muß er nicht nur seinen Hut auf dem Kopfe behalten, sie decken ihre Sammetmantillen und ihre smyrnaer Shawls über seine Füße, — Gedichte werden ihm überreicht, man feiert ihn in jeder Weise, eine allgemeine Rührung bemächtigt sich der Versammlung. Alle Welt kennt ja die berühmte Stelle: „Und es ward Licht", wo der Meister mit den allereinfachsten Mitteln, mit dem gewöhnlichsten C-Dur-Accorde die augenblickliche Erfüllung des göttlichen Schöpferwortes in unendlich großartiger Weise illustrirt. Als an jenem Abende diese erschütternden Töne den Saal durchbrausten, da mischte sich in sie der Jubel aller Anwesenden; sie erheben sich abermals, die Freunde umdrängen ihn und drücken ihm die Hände, — er aber deutet mit zitternder Hand nach Oben und lispelt mit von Thränen erstickter Stimme: „Von dort kommt Alles!" Diese Huldigungen und die Gewalt des eigenen Werkes aber ergriffen den Greis so tief, daß er sich bald darauf nach Hause tragen lassen mußte.



Seine Kräfte nahmen von dieser Zeit an sichtbar ab. Am 10. Mai folgenden Jahres rückten die Franzosen vor Wien, lagerten sich bei der Vorstadt Mariahilf, wo Haydn wohnte, und während man ihm aus dem Bette half, ihn ankleiden und wegbringen wollte, donnerten plötzlich in nächster Nähe Kanonen und erschütterten das ganze Haus. Der schwache Greis wurde ohnmächtig und erholte sich von diesem Schrecken nicht mehr. Vierzehn Tage hielt er

sich noch soweit aufrecht, daß er täglich sein Kaiserlied spielen konnte; am 26. spielte er es mit wunderbarem Ausdrucke dreimal hintereinander, aber schon am folgenden Tage konnte er das Bett nicht mehr verlassen, die Entkräftung nahm von Stunde zu Stunde zu, am 31. Mai 1809 entschlief er ruhig und leicht in früher Morgenstunde.

Er war der Vater der neueren Instrumentalmusik. Marx sagt über ihn: „Man müßte ihn ewig beneiden, wenn man ihn nicht ewig lieben müßte und dankbar verehren.“ Auf dem Denkmal aber, das ihm der Graf von Harrach errichtet, steht:

Dem Andenken
Joseph Haydn's,
des unsterblichen Meisters der Tonkunst,
dem Ohr und Herz wetteifernd
huldigen.



Wenn wir Haydn den Vater der neueren Instrumentalmusik nennen, so rechtfertigt sich dies zunächst durch die große Masse dessen, was er an Instrumentalwerken geliefert hat. Es sind über 80 Streichquartette — kaum ein Dutzend davon auf unsern Concertrepertoirs — über 100 Orchestersinfonien, wovon ebenfalls nur der kleinste Theil unsern Hörern bekannt ist, etwa 30 Klaviersonaten, mehrere Duos und 31 Trios u. s. f. Freilich würde die große Zahl dieser Schöpfungen den Namen „Vater“ nicht allein erklären können. Aber die vollendete, sogenannte

cyclische oder Sonatenform, aus mehreren Haupttheilen bestehend, wie sie noch heute im Wesentlichen dieselbe bei allen großen Instrumentalwerken ist, hat er, wir wollen nicht sagen „erfunden", wohl aber eingebürgert. In der Periode vor Haydn waren die Worte Sonata und Sinfonia ganz gleichbedeutend für eine Musik, welche nicht gesungen, sondern gespielt wird. Bach nennt nicht selten die etwa 16 bis 20 Takte großen Instrumentaleinleitungen zu seinen Cantaten »Sonata«, während dagegen seine Orgelsonaten fast die heutige Form haben. Andrerseits hat er dreistimmige Sätzchen für Klavier allein, eine Seite groß, »Sinfoniees« genannt. Die Erklärungen, welche der gelehrte Mattheson (siehe Seite 8) über diese Wörter gibt, zeigen die gänzliche Unsicherheit der damaligen Bedeutung. Seit aber Haydn seine sämmtlichen Streichquartette, Sonaten und Sinfonien in dieser Form geschrieben, ist sie die normale geworden. Und welchen Schatz von Originalität, welche Fülle von seelenvoller Melodie, welchen rhythmischen, harmonischen und modulatorischen Reichthum hat er in diese Form gebannt! Und wie der Mann in seinem ganzen Wesen freundlich, herzlich, liebevoll war, wie er so gern erfreute, beglückte, so sollte auch seine Musik wohl thun, sollte das Herz froh machen. Man hat ihn gefragt, wie er zuweilen in seinen Kirchenmusiken, selbst in einem Kyrie eleison, so heitere Melodien habe verwenden können. „Ja," sagte Haydn, „wenn ich, um „meine Gedanken zu fassen und zu ordnen, in meinem „Zimmer auf und ab gehe und meinen Rosenkranz bete, „und der liebe Gott mir immer so freundlich hilft, wie

„kann ich da traurig sein?“ Daß er erhaben, großartig, gewaltig schreiben konnte, davon geben seine Oratorien und mancher Satz seiner Sinfonien Zeugniß genug. Gerne sei zugegeben, daß dies nicht seine eigentliche Sphäre war, daß ihn nach dieser Seite ein Beethoven übertroffen hat; es wird nur die Frage sein, ob in der Tonkunst das Gewaltige ein größeres Recht hat, als das Anmuthige; ob, wenn man „gewaltiger“ und „schöner“ als gleichbedeutend betrachtet, dies nicht Modesache, Zeitgeschmack ist. Wessen Herz und Sinn noch empfänglich ist für kindlich sich hingebenden Genuß ohne Raffinement, der komme zu Haydn. Je zuweilen kommt auch der Schalk zum Vorscheine. Der Schalk, der den Jüngling einst hieß, im Kapellhause dem vor ihm sitzenden Mitschüler den dicken Zopf abschneiden, — er neckt auch einmal das Publikum, indem er ihm als Schlußsatz einer Sinfonie einen Bärentanz bietet mit fast ununterbrochen fortklingendem Dudelsacks-Grundtone; er spielt auch einmal dem zweiten Fagottisten einen Streich, indem er ihm zumuthet, nach einem pianissimo und einer die Erwartung spannenden Generalpause mutterseelallein den unbequemsten Ton seines Instrumentes — wer wußte dies besser als Haydn! — das tiefe C fortissimo einzusetzen. Und ein ander Mal wieder zeigt der Meister mit dem Scherze zugleich die ganze Fülle seiner Treuherzigkeit und Gutmüthigkeit. Das Orchester des Fürsten Esterhazy hatte in Wien (siehe Seite 189) nicht viel zu thun, nur ab und zu mußte es „aufwarten“, aber zur Hand sein mußte es freilich. Nun waren die meisten Mitglieder doch in Eisenstadt oder dortiger Gegend ansässig und

konnten ihre Familien natürlich nicht mitnehmen nach Wien. Die Zeit der Abreise am Schlusse des Winters war deshalb immer die Freudenzeit für die Esterhazy'sche Kapelle. Sie war auch einst wieder herangekommen — die Zeit, wo die Männer nicht mehr nach Wochen, nur noch nach Tagen abzählten, wann sie den häuslichen Herd begrüßen, Frau und Kinder wiedersehen würden. Da, o Schrecken! verbreitet sich plötzlich das Gerücht: Es sind fremde Gäste zu Hofe gekommen, es werden noch Hoffeste arrangirt, denen der Fürst beiwohnen will — er wird noch Wochen, vielleicht noch Monate lang in Wien bleiben! Was thun? Sie wissen wohl, Vater Haydn's Wort wiegt schwer bei dem Fürsten — wenn er sich ihrer annehmen will, sind sie geborgen! Und er — der sich gewiß am wenigsten nach seinem traurigen Heim sehnen mochte — er hilft ihnen in einer Weise, welche den gutmüthig launigen Oesterreicher und den großen Künstler gleich schön kundgibt. Für die nächste „Aufwartung" wird eine neue Sinfonie geschrieben; es ist die in Fis-Moll. Der Fürst lauscht aufmerksam dem Allegro, welches, nach den drei üblichen Sätzen, die Sinfonie schließen wird. Aber siehe da — es schließt nicht! Unerwartet geht es in ein wehmüthiges Adagio über. Wieder einmal eine neue Idee von Haydn! Aber wie — was geht denn da vor? Ein Hornist und ein Hoboist packen ihr Instrument ein, blasen ihr Licht aus und gehen ihrer Wege! Das ist doch wider alle Schicklichkeit! Wenn sie auch Nichts mehr zu thun haben — sie könnten doch die wenigen Minuten bis zum Schlusse abwarten. Haydn wird sie gehörig vornehmen! Nun

siehe — der andere Hornist und Hoboist machen es ja eben so! Und wenige Takte später ziehen die Contrabässe von dannen, nachdem sie ihr Licht gelöscht — sollte der Alte sie so instruirt haben? Es muß wohl so sein, denn schon gehen die Geiger leise weg — das Orchester wird leer, wird dunkel — zuletzt sind noch zwei Soloviolinisten übrig — sie spielen das zarte Stück zu Ende, und ihre letzten Töne klingen wie „Leb' wohl, leb' wohl!" Der Fürst ist musikalisch genug und wohlwollend genug — er versteht seinen alten Freund. Und obwohl er noch lange in der Hauptstadt zu weilen gedenkt, entläßt er die Kapelle in die ersehnte Heimath. —





Ludwig van Beethoven.

Ludwig, der Sohn des holländischen Musikanten van Beethoven, konnte sich in das Leben in seinem Elternhause nicht schicken; es bestand ein unlösbarer Zwiespalt zwischen der Zucht und den Anordnungen des Vaters einerseits und dem Wollen und Streben des Knaben andererseits, und das Ende von mancherlei Streit und Hader war, daß Ludwig als vierzehnjähriger Bursche das Haus verließ und in die weite Welt hinaus ging. Er hoffte, sein tägliches Brod schon zu finden, denn er war in der holden Musica einigermaßen theoretisch, besonders aber praktisch erfahren, und ein fröhlicher Musikant ist überall willkommen, hauptsächlich aber am grünen Rhein. Ludwig wanderte seine Straße entlang, ohne ein besonderes Ziel zu haben; zog hierhin und dorthin, erwarb stets, was er brauchte, und schlug endlich im Jahre 1730 in der schönen Stadt Bonn seinen dauernden Wohnsitz auf.

Hier fand er eine neue Heimath, denn der Churfürst von Cöln, Maximilian Friedrich, wohnte in der Regel in Bonn, und da er ein sehr reicher Herr war — dessen jährliche Einnahmen über vier Millionen Mark betragen haben sollen, was jetzt, nach mehr als hundert Jahren, vielleicht auf das Fünffache anzuschlagen ist — so hielt er großen Hof und bedurfte auch vieler Musiker. Van Beethoven ward erst Bassist in der churfürstlichen Kapelle; da seine Stimme aber mit der Zeit noch an Fülle und Kraft zunahm, sang er auch Baßrollen im Theater und brachte es schließlich bis zum Kapellmeister. Jetzt war sein Lebensschifflein in den Hafen der Sicherheit eingelaufen, und er konnte nun darauf denken, sich die Existenz behaglich zu machen, — war doch ein großer Unterschied zwischen dem Musikantenjungen, der seine Habseligkeit, in ein Bündelein gepackt, mit sich führte und nie am Morgen wußte, wo er die künftige Nacht zubringen werde, und dem Herrn Erzbischöflich-Churfürstlichen Kapellmeister, der in seiner Amtsuniform — im zinnoberrothen Rock mit Gold und Borten besetzt, eine große weißgepuderte Perrücke auf dem Kopfe, unter dem einen Arme den dreieckigen Hut, in der andern Hand einen dicken Bambusstock mit goldnem Knopfe — gravitätisch und selbstbewußt über die Straße ging und durch herablassendes Kopfnicken die respektvollen Grüße der Vorübergehenden erwiderte. Er verheirathete sich und führte ein behagliches Leben, erwarb sich nach und nach den Ruf eines tüchtigen Componisten und wurde in Bonn ein angesehener Mann.

Nun hatte er einen Sohn Johann, den er, wie nicht anders zu erwarten, auch in der Musik aufzog; der Knabe machte recht schöne Fortschritte, und seine gute Stimme eröffnete ihm sehr günstige Aussichten für die Zukunft; allein es wurde doch nichts Rechtes aus ihm. Er war launisch, zerfahren, jeder ernsten, strengen Arbeit abhold und liebte den Wein mehr als gut war. Durch des Vaters Stellung erhielt er einen Platz als Tenorsänger in der churfürstlichen Kapelle, trat auch als Tenorist im Theater auf, kam aber nie auf einen grünen Zweig. Am 12. November 1767 verheirathete er sich, verließ die väterliche Familie und bezog eine eigene, bescheidene Wohnung im Hinterhause; es galt, sparsam zu sein, denn der ganze Gehalt betrug jährlich zwei Hundert Thaler, und davon wurde mehr als der vierte Theil im Weinhause gelassen.

Am 16. December 1770 wurde der Familie ein Sohn geboren, welcher zu Ehren des Großvaters den Vornamen Ludwig erhielt. Um die Erziehung desselben kümmerte sich der Vater wenig; er brachte viele Zeit außer dem Hause zu, und wenn er daheim war, spielte er den strengen Despoten; mit ganzer Hingebung aber pflegte die Mutter ihr Kind, hegte und hätschelte es mehr als gut war, — aber sie fühlte sich gedrungen, ein Gegengewicht zu dem herben Verhalten des Vaters zu bilden, verheimlichte diesem Alles, was ihn aufregen oder reizen konnte; und war Ludwig von dem Vater gezüchtigt worden, so drückte sie ihn nur desto inniger an die Brust. Ehrwürdig vor Allen erschien der Großvater, der täglich in das

Hinterhaus kam und stets viel Theilnahme für das Enkelchen zeigte, ohne sich jedoch von seiner Liebe zu Schwachheiten hinreißen zu lassen. Diesem verschiedenen Auftreten der Familienglieder entsprechend war auch Ludwigs Stellung ihnen gegenüber: den Vater fürchtete er, die Mutter liebte er, den Großvater verehrte er.

Nach dem Tode dieses Letzteren brach eine sehr trübe Zeit über die Familie herein. Der alte Kapellmeister hatte von seinem Gehalte fortwährend den Sohn unterstützt; jetzt fielen diese Beihülfen weg, die Einnahme wollte nirgends mehr ausreichen, Noth und Mangel hielten ihren Einzug in das Hinterhäuschen, und mit ihnen kehrten auch Sorgen und Unzufriedenheit, Bitterkeit und Zank ein; die Mutter fühlte sich stets gedrückt und unglücklich, und wenn der Vater heim kam, war er unzufrieden, schmähte und schalt, und der arme Ludwig war ihm nur allzuoft im Wege und wurde geschlagen, ohne daß er in der That ein Unrecht begangen hätte. So ward der Grund gelegt zu einer Unsicherheit des Benehmens, zu einem scheuen Wesen, welches den Componisten sein ganzes Leben nicht verließ. Und noch ein Anderes ist sehr deutlich Folge und Ergebniß der Verhältnisse und der Erziehung: Die Mutter, welche sonst keine Freude und keinen Lebensgenuß hatte, hing mit ganzer Seele an ihren Kindern, lebte nur in ihnen und that Alles für sie. Ludwig, der sich am innigsten an sie anschloß, wurde auch am vollständigsten von ihr geleitet; sie dachte für ihn, sorgte für ihn, ließ ihn keinen Schritt allein thun, übernahm für ihn, was sie überhaupt für ihn übernehmen konnte, und ward so aus

lauter Liebe die Ursache von der Unbehülflichkeit ihres Sohnes, von seiner Unanstelligkeit.

Dem Vater ging Ludwig gerne aus dem Wege, und nur wenn das Klavier geöffnet wurde, Papa sich daran setzte und Töne und Harmonien erklingen ließ, dann kam der Sohn herbei, stellte sich an das Instrument, folgte verständnißinnig dem Spiele und klimperte auch auf den Tasten, wenn jener eine kleine Pause machte. Es war natürlich, daß alle Kinder Neigung zur Musik bekamen, sie hörten den Vater täglich spielen und singen, und Ludwig hatte auch noch seinen ehrwürdigen Großvater gehört; er, der älteste, zeigte denn auch die meiste Liebe und ebenso die meiste Begabung zur Kunst, und dem Vater kam der Gedanke, es könne in seinem Sohne vielleicht ein ganz außergewöhnliches Talent, ein großes Genie verborgen sein, das eben nur der Ausbildung bedürfe; Mozart hatte so großartige Kunstreisen mit seinem kleinen Wolfgang gemacht — warum sollte das nicht auch mit Ludwig möglich sein? Dann mußte er natürlich Unterricht bekommen, und es mußte fleißig gelernt und geübt werden. Also fing der Vater seine Unterweisung an, und da der Sohn nicht so schnell begriff und namentlich die Uebungen nicht mit der verlangten Fertigkeit und Sicherheit ausführen konnte, half der Lehrer wacker mit dem Stocke nach, und selten verging eine Unterrichtsstunde, welche dem armen Knaben keine Schläge gebracht hätte.

Aber Fortschritte machte er und zwar so bedeutende, daß der Vater einsah, Ludwig bedürfe eines anderen, tüchtigeren Lehrers. Er selbst hatte ihn blos bis zu seinem

achten Jahre auf Klavier und Violine unterrichtet, jetzt aber übergab er ihn dem Musikdirector und Hoboebläser Pfeiffer, der die weitere musikalische Ausbildung übernahm und, da er dabei auf den Stock verzichtete, erstaunliche Resultate in kürzester Zeit erlangte. Als Knabe von zwölf Jahren spielte Ludwig „das wohltemperirte Klavier“ von Sebastian Bach fertig und mit größter Sicherheit und machte bereits Aufsehen durch seine Improvisationen. Für einen solchen Schüler fehlte es nicht an Lehrern; die Hoforganisten van der Eden und Neefe nahmen sich seiner bereitwillig an, unterrichteten ihn auf der Orgel, führten ihn in das Verständniß der Harmonie und in die Compositionslehre ein, und als der junge Beethoven dreizehn Jahre alt war, ließ er einige Klaviersonaten drucken, welche dem Churfürsten von Cöln dedicirt waren.

Das war sein erster Schritt in die Oeffentlichkeit.



Wäre nur das Leben im elterlichen Hause ein schöneres, freundlicheres gewesen! Ludwig hatte von Natur ein sehr heiteres Temperament, zu Scherz und Lust geneigt, voll Humors, — aber was er zu Hause sah, machte ihm das Herz bluten: eine kränkliche, hinfällige Mutter, welche täglich die bitteren Thränen der Sorge weinte und niedergedrückten Gemüthes sich nur in materieller Häuslichkeit abmühete. Ach, und er hatte ein so liebeglühendes Herz, er sehnte sich so danach, Jemanden so recht in inniger Liebe umfangen zu können! Das Haus bot ihm dieses Glück nicht, aber die Familie von Breuning, welche in

der Nachbarschaft wohnte, bereitete ihm eine zweite Heimath; bei ihr ging er täglich ein und aus, und hier verlebte er die glücklichsten Stunden seiner Kinderzeit, — von glücklichen Jahren ist nicht zu sprechen. Der Verkehr in dem v. Breuning'schen Hause war in jeder Hinsicht für ihn von hohem Werthe; er wurde da auf die Schriften der Classiker hingewiesen, erhielt Antrieb, sich mit der Literatur zu beschäftigen, — und gewann auch etwas hinsichtlich seiner äußeren Haltung.

Als er fünfzehn Jahre alt war, ernannte ihn der Churfürst — Max Franz, Bruder des Kaisers Joseph II. — zu seinem zweiten Hoforganisten, und zwei Jahre später, 1787, sandte er ihn nach Wien, damit er sich in der dortigen Kunstwelt umsehe. Van Beethoven war überglücklich und beutete die ihm gebotene Gelegenheit treulichst aus. Vor Allem freute er sich, Mozart kennen zu lernen, dessen Werke er so unendlich hoch schätzte. Mit diesem fand denn auch die auf Seite 79 erwähnte Begegnung statt.

So glücklich nun in einer Beziehung das Jahr 1787 für Ludwig war, so traurig war es in anderer Hinsicht, — es raubte ihm die Mutter. Zwar war die Dulderin nun von aller Sorge und Bekümmerniß erlöst, aber — der Sohn hatte sie doch verloren.

Von Wien hatte er die Ueberzeugung mit zurückgebracht, daß seine bisherigen theoretischen Studien sehr wenig werth seien, und daß er ganz anderer Führer und Meister bedürfe, wenn etwas Tüchtiges aus ihm werden solle. Ja, wenn er hätte auf längere Zeit zurück nach

Wien gehen und bei Haydn studiren können, dann hätte er es schon zu Etwas bringen wollen! Und siehe, sein inniger Wunsch ging in Erfüllung: Der Churfürst sandte ihn auf seine Kosten im Jahre 1792 noch einmal nach Wien mit der Weisung, er möge zu Haydn gehen und bei ihm und Anderen lernen, so lange noch Etwas für ihn zu lernen sei.

O, wie dankbar nahm Beethoven dieses großmüthige Geschenk an! In welcher Freude reiste er nach Wien, und mit welcher Begeisterung ging er zu Haydn und bat ihn um seinen Unterricht! Den herrlichen Mozart sah er nicht mehr, der war bereits von dieser Erde geschieden. Mit Eifer stürzte er sich in die Arbeit, studirte auf's Gründlichste die Werke Händel's und übte sich im Contrapunkt unter Anleitung seines genialen Lehrers. Seine jetzigen Arbeiten geriethen nun ganz anders, als seine früheren Versuche; er sah, welch himmelweiter Unterschied hier war, und strich von seinen Werken unbarmherzig Alles aus, was er bisher veröffentlicht hatte. Im Gefühle edler Dankbarkeit componirte er drei Trios, widmete sie seinem Lehrer und bezeichnete sie als Opus 1. Somit verleugnete er Alles, was er zuvor geleistet.

In demselben Jahre erschienen noch drei Sonaten für Klavier als Opus 2.

Der geniale Haydn erkannte wohl, was an Beethoven war, und daß es hier nicht galt, Pegasus ins Joch zu spannen, sondern nur von Irrwegen abzuhalten; er ließ ihm also bei seinen Compositionen Manches durchgehen, was nicht vorschriftsmäßig, nicht nach den einmal aufge-

stellten Gesetzen war, wenn es nur den gewünschten Eindruck hervorbrachte, vollständig ausdrückte, was der Componist sagen wollte; er ging von dem Grundsatze aus, daß in diesen Dingen Gesetz und Regel nur für die sind, welche ohne solch Gängelband ungeschickt stolpern würden, nicht aber für Heroen, denen die Natur die Fähigkeit verliehen hat, hoch über unseren Häuptern zu fliegen. Diese schöne, höhere Auffassung gab jedoch Beethoven Veranlassung zur Unzufriedenheit. Einst ging er, in musikalische Gedanken versunken, von Haydn nach Hause, das Notenheft unter dem Arme, und sah und hörte nicht, was um ihn her vorging; da wurde er plötzlich angehalten, und vor ihm stand der Componist Schenk und redete ihn also an: „Sie kommen von Haydn, sind aber in Gedanken entweder noch bei ihm oder Gott weiß in welchem Himmel. Zeigen Sie einmal her, was haben Sie denn heute gesetzt?" Damit zog er ihm das Heft unter dem Arme hervor und blickte hinein. „Hm, hm," machte er und schüttelte den Kopf; blätterte weiter und machte wieder: „Hm, hm." Beethoven ward gereizt und fragte: „Was finden Sie denn da Auffallendes?" — „Ach," erwiderte Schenk, „es begegnet eben großen Männern leicht, daß sie Fehler übersehen; Genie sein und Lehrer sein ist zweierlei. Sehen Sie, das da ist falsch; und die Stelle hier ist auch ganz gegen das Gesetz; da unten ist wieder ein Fehler." Beethoven nahm ihm das Heft aus der Hand und eilte ärgerlich nach Hause. „Was?" dachte er, „Haydn vernachlässigt mich? Es liegt ihm nicht am Herzen? Was thue ich dann bei ihm, wenn er mir meine Fehler nicht

zeigt! Dann lerne ich auch Nichts bei ihm." Und — er ging hin und nahm Unterricht bei Schenk.

Dies Vorkommniß ist in doppelter Hinsicht interessant; erstens, weil es zeigt, wie sehr Beethoven zu Mißtrauen und Verdacht geneigt war, was wohl eine Frucht seiner Erziehung und der Verhältnisse des Elternhauses sein mußte, denn es stimmte doch gar nicht mit seinem heiteren, zu Scherz und Laune geneigten Temperamente; und zweitens, weil er später für sich selbst genau den Standpunkt eingenommen, auf welchen ihn schon damals Haydn gestellt. Es waren noch keine zehn Jahre verflossen, da zeigte ihm einer seiner Schüler einen Quintengang, den er in einem Beethoven'schen Quatuor gefunden.

„Nun? Und was ist denn da?" fragte der Meister.

„Das ist doch ein Fehler," entgegnete der Schüler.

„So? Wer sagt das?" —

„Alle Theoretiker, Albrechtsberger und —"

„Ach was!" unterbrach ihn Beethoven, „Ich sage, es ist recht."

So oft es ihm in späteren Tagen begegnete, daß ihm ein Musiker, dessen Talent nicht weiter reichte als bis zum Aufsuchen grammatischer Fehler, hier und da einen Verstoß gegen ein Gesetz der Compositionslehre nachwies, lachte er und sprach ironisch: „Freilich, wenn es nicht in der Harmonielehre und im Generalbaß steht, dann muß es falsch sein," und rieb sich dabei seelenvergnügt die Hände.

Lange dauerte der Unterricht bei Schenk nicht; Beethoven ging schließlich zu eben jenem Albrechtsberger, dem strengsten und unerbittlichsten Anhänger

und Vertheidiger der einmal festgestellten und angenommenen Gesetze und Regeln, und arbeitete unter seiner Leitung mit eisernem Fleiße. Er machte schulmäßig Alles durch und gewann so die Sicherheit und Gewandtheit, die ihm gestattete, auch Ausnahmen von den Regeln zu machen, — die ja doch nichts Absolutes, sondern nur nach den Werken tüchtiger Meister zusammengestellte Abstractionen sind.



Die gesellschaftliche Stellung Beethoven's in Wien war eine in jeder Beziehung angenehme. Er kam mit den besten Empfehlungen von Seiten des Churfürsten von Cöln nach der Kaiserstadt, und dieser Churfürst war zugleich der Bruder Joseph's II., darum war es sehr natürlich, daß der ganze Adel sich zuvorkommend gegen den jungen Künstler benahm, und als dieser durch seine ungewöhnlichen Leistungen zeigte, daß er auch einer ganz besonderen Aufmerksamkeit und Berücksichtigung würdig sei, waren ihm nicht nur alle Thüren geöffnet, sondern die Barone, Grafen und Fürsten schickten sich auch darein, daß er ganz andere Ansichten über die verschiedenen Stände hatte, als die, in welchen sie aufgewachsen. Die Familien von Lobkowitz, Lichnowsky, Kinsky, Esterhazy behandelten ihn nicht als einem niederen Stande angehörig; sie ließen seinen Geistesadel neben ihrem Geburtsadel gelten und verkehrten mit ihm in herzlicher, cordialer Weise. Ganz ebenso behandelte ihn Erzherzog Rudolf, welcher auch sein Schüler war. Beethoven konnte es nicht anders

vertragen. Er war in seinem innersten Wesen Republikaner, überzeugt, daß alle Menschen mit gleicher Würde, mit gleichen Rechten und Pflichten von dem lieben Gotte auf die Erde gesandt seien, und daß die zufälligen Unterschiede, welche erst das bürgerliche Leben schafft, nicht weiter den gegenseitigen Verkehr der Menschen beeinflussen dürften, als gerade ihr Wirkungskreis gehe. Daß der Reiche spazieren fahren und reiten konnte, während Beethoven zu Fuße ging, war natürlich; daß der Herr befiehlt und der Untergebene gehorcht, war wieder in der Ordnung; aber daß Beethoven mit einem Barone anders gesprochen hätte, als umgekehrt dieser mit ihm, — das hätte er nicht in der Ordnung gefunden.

In dieser Beziehung ist der Meister in der That ein Mann von antiker Größe, und man muß dem hohen Adel Wiens das Zeugniß geben, daß er sich jenem gegenüber in würdigster Weise benahm. Die Höflinge freilich geriethen manchmal in Entsetzen und waren starr vor Schrecken, wenn Beethoven sich absolut nicht in die Regeln ihrer Etikette fügte, sondern in einem Prinzen eben doch nur einen Menschen sah; und namentlich wenn er zu dem Erzherzoge Rudolf kam, um ihm Unterricht in Klavier und Composition zu geben, wollte der Herr Hofmarschall schier verzweifeln, denn alle feineren und auch die verständlicheren Winke waren vergebens, Beethoven fügte sich nicht in das Hofceremoniel. Im Gegentheile, als ihm die steten Erinnerungen und Weisungen lästig wurden, beklagte er sich rückhaltslos bei dem Erzherzoge selbst, und dieser befahl dem Hofmarschall, Meister Beethoven in Frieden

zu lassen und ihn von der Beobachtung der Hofetikette zu entbinden.

Wie schön das Verhältniß zwischen Lehrer und Schüler war, und wie ungezwungen beide mit einander verkehrten, ist aus ihrem Briefwechsel zu ersehen. Zum Beispiel: Am 27. Mai 1813 schreibt Beethoven in Baden (bei Wien) an den Erzherzog: „Ich habe die Ehre, Ihnen meine Ankunft in Baden zu melden, wo es zwar noch sehr leer an Menschen ist, aber desto völler, angefüllter und in Ueberfluß, in hinreißender Schönheit pranget die Natur." Und Rudolf erwidert: „Lieber Beethoven! Mit vielem Vergnügen habe ich aus Ihrem Briefe vom 27. d. v. M., den ich erst gestern Abend erhielt, Ihre Ankunft in meinem lieben Baden erfahren und hoffe, Sie — wenn es Ihre Zeit erlaubt — morgen Vormittags bei mir zu sehen, da der Aufenthalt von einigen Tagen, den ich hier gemacht, schon so vortheilhaft auf meine Gesundheit gewirkt, daß ich, ohne Nachtheil für dieselbe zu befürchten, Musik hören und selbst ausführen kann. Möchte Ihr Aufenthalt in dieser gesunden und schönen Gegend gleiche Wirkung auf Ihren Zustand hervorbringen, so wäre mein Zweck, den ich durch Sorge für Ihre Wohnung beabsichtigt, gänzlich erfüllt. Baden den 7. Juni 1813. Ihr Freund Rudolf."

In dieser einfachen Weise verkehrten Fürst und Musiker miteinander, durchaus zwanglos und offen. So schreibt Beethoven am 23. August 1824 ebenfalls von Baden an den Erzherzog: „Ich lebe — wie?! ein Schneckenleben; die so ungünstige Witterung setzt mich immer wieder zurück,

und unmöglich ist es, bei diesen Bädern Herr seiner Haus-Kraft wie sonst zu sein."

Trat dem Meister dünkelhafte Anmaßung oder Adelsstolz gegenüber, so wußte er die rechte Abfertigung zu geben. Prinz Louis Ferdinand von Preußen, der Neffe Friedrichs II., derselbe, welcher am 10. October 1806 bei Saalfeld fiel, ein Mann von hoher Genialität, war ein großer Verehrer und Bewunderer des Erzherzogs Karl und kam in der Zeit nach dem Frieden von 1795 und nach der unvergleichlichen Heerführung des genannten Erzherzogs im Jahre 1796 selbst nach Wien, um den Helden Karl kennen zu lernen. Bei dieser Gelegenheit arrangirte eine vornehme Dame aus altem Hause dem Prinzen zu Ehren eine Abendgesellschaft, bei welcher auch musicirt werden sollte, denn Louis Ferdinand war ein sehr gediegener Musikkenner, gewandter Klavierspieler und solider Componist. Er war ein Mann, der einen Beethoven nach seinem ganzen Werthe zu schätzen wußte, darum wurde dieser auch zu der Gesellschaft eingeladen. Alles ging gut und zu allgemeiner Zufriedenheit, bis endlich die galonirten Bedienten die Flügelthüren des Speisesaales öffnen und die Gräfin ihre Gäste zum Abendbrode einlädt. Man tritt ein, setzt sich, — da sieht Beethoven, daß für den Prinzen und einige Personen des hohen Adels ein besonderer Tisch gedeckt ist, damit diese nicht an derselben Tafel sitzen, an welcher die übrige Gesellschaft ihr Mahl einnimmt. Allein in demselben Augenblicke fährt der in seiner Menschenwürde Gekränkte von seinem Stuhle auf, eilt hastigen Schrittes der Thüre zu — und fort ist

er. Die Gäste erschraken über ein solches Benehmen, die Frau Gräfin fand es doch sehr eigenthümlich, aber Louis Ferdinand dachte in seinem Herzen: „Wenn ich Beethoven wäre, hätte ich es gerade so gemacht." Und weil er nicht nur hoch über dem gemeinen Vorurtheile stand, sondern auch ein energischer Charakter war, so ordnete er seinerseits einige wenige Tage später ebenfalls einen musikalischen Abend, lud dazu einen großen Theil derselben Gesellschaft, und als das Abendessen kam, mußte Beethoven auf der einen Seite des Prinzen sitzen und die Frau Gräfin auf der anderen. Das war die Genugthuung, die ein geistreicher Mann einem Dichter der Töne gab, der zwar nicht durch Kaisers Gnaden geadelt war, aber von Gottes Gnaden.

Auch das konnte Beethoven nicht ertragen, wenn die Leute ihm gegenüber unterthänig waren und zu viel Complimente machten. Im Jahre 1823 hatte er bei Hetzendorf eine Sommerwohnung auf dem schönen Gute des Barons Pronay. Ganz unerwartet schrieb er aber nach kurzer Zeit an seinen Freund Schindler, er möge ihm beistehen, Wohnung in Baden zu suchen und dorthin überzusiedeln, denn er könne es hier nicht aushalten, der Baron störe ihn in seinen besten Gedanken, indem er „immer tiefe Complimente mache, so oft er ihm begegne". Und es ward wieder nach Baden gezogen.



Ein herber Schlag traf den Meister im Jahre 1801 — sein hoher Gönner, der Churfürst von Cöln, starb und

damit hörte auch die Subvention auf, welche er von dorther empfangen hatte. Er war nun auf sich allein angewiesen und mußte sehen, wie er sich mit Unterrichtgeben und mit dem Verkauf seiner Compositionen das Nöthige erwarb. Oft ging es ihm recht knapp, allein er blieb doch in Wien und gab auch seine Freiheit und Unabhängigkeit nicht auf. Acht Jahre später (1809) berief ihn Hieronymus, König von Westphalen, als Hofkapellmeister nach Cassel, und Beethoven überlegte, ob er den Ruf annehmen solle. Geneigt war er nicht dazu, allein die Sorgen um das Materielle riethen ihm Ja zu sagen; da traten seine Freunde ins Mittel — Erzherzog Rudolf, Fürst Lobkowitz und Graf Kinsky setzten ihm einen lebenslänglichen Gehalt von jährlich 4000 österreichischen Gulden aus und stellten nur die einzige Bedingung, daß er im Lande bleibe. Niemand war froher als er, denn an den Hof des Königs Hieronymus hätte er in der That nicht gepaßt. Er blieb in Wien, brachte die Sommermonate in Mödling, Nußdorf, Heiligenstadt oder Baden zu und lebte in Wahrheit nur seiner Kunst. Es kannte ihn auch Jedermann, und selbst die Landleute der Umgegend hatten Ehrfurcht vor ihm und waren ihm zugethan, weil er ein offener, ehrlicher Charakter war und in gerader, biederer Weise mit ihnen verkehrte. Wie oft sahen sie ihn in seinen Gedanken versunken stille Wege gehen, eine Melodie vor sich hin brummend, zuweilen ohne Hut, in bloßem Kopfe; und wenn ein Regen kam, merkte er es nicht; er legte sich wohl auch unter einen Baum und componirte in seinen Gedanken, gewahrte aber nicht, daß die Nacht einbrach,

und wurde erst durch irgend ein lärmendes Ungefähr aus seinen Träumen geweckt.

Die schattige Nußbaum-Allee, welche von Nußdorf nach Grinzing führt, nennen die Landleute dort heute noch den Beethovengang, denn hier konnte man ihn oft gedankenvoll hinwandeln sehen. Ehrfurchtsvoll und stille gingen die Bauern an ihm vorüber; Niemand grüßte ihn, denn Niemand wollte ihn stören. So ging er einst im kalten Winter, als Wege und Felder mit Schnee bedeckt waren, hinaus, streifte planlos durch die Gegend und blieb endlich mitten in einem Hohlwege stehen. Eine Melodie summend nimmt er ein Blatt Papier aus der Tasche und einen Bleistift, notirt Einiges, summt dann wieder vor sich hin, taktirt auch dazu und gewahrt auch nicht das Geringste von Allem, was um ihn her vorgeht. Aber da kam ein Bauer mit einem Wagen Prügelholz gefahren und sah, als er in dem Hohlwege angelangt war, den Meister in seine Gedanken versunken da stehen. Was thun? Man kann ihn doch nicht stören. Also hält der Bauer geduldig mit seinen Pferden an. Allein jetzt kommt ein zweiter Wagen, und der Fuhrmann schilt, daß jener nicht weiter fährt; der aber dreht sich um, winkt mit der Peitsche und ruft: „St! da vorn steht der Oberste von der Musik." Und das war genug. Der zweite Wagen hält ebenfalls an, und als der dritte kommt, wird er verständigt und steht gleichfalls still, und der ganze Wagenzug macht Halt so lange, bis Beethoven von selbst weiter geht.

Da er fortwährend im Geiste componirte, beachtete er natürlich das Aeußere wenig, vergaß sehr oft Etwas,

wußte namentlich nie, welche Zeit es war. Es begegnete ihm oft, daß er erst zwei, drei Stunden nach der Zeit des Mittagsessens heim kam; manchmal vergaß er es ganz, und seine Haushälterin hatte in dieser Beziehung viel zu leiden. Ihn selbst trafen aber noch ganz andere Unannehmlichkeiten. Zu Anfang des Sommers 1821 suchte er sich zum ersten Male in Baden eine Wohnung, war also da noch nicht bekannt. Er findet eine bei dem Kupferschmied Bayer und unterhandelt eben mit der Hausfrau über die Bedingungen, da tritt ein Polizeidiener mit einem Kellner herein und arretirt den fremden Herrn, der — im Wirthshause gegessen und getrunken hat und dann mit Hinterlassung seines Hutes durchgegangen ist. Er wird auf das Amt transportirt, und die Vermietherin schlägt die Hände zusammen und meint: „Nun, da hätten wir einen Sauberen bekommen! Er war mir gleich verdächtig, weil er im bloßen Kopfe kam." Als Beethoven aber vor dem Bürgermeister seinen Namen nannte und die vergessene Wirthshausschuld bezahlt hatte, wurde er sogleich entlassen. Jetzt kam er — mit dem Hute — wieder zu Frau Bayer und schloß den Miethvertrag ab; aber als diese ihn um ein „Darangeld" ersuchte, rief er erstaunt: „Liebe Frau, ich habe Ihnen ja vorhin schon einen Zehnguldenschein gegeben; ist das nicht genug?" Die Frau behauptete, sie habe Nichts bekommen, Beethoven blieb aber auch bei seiner Meinung und erläuterte schließlich, indem er seine Brieftasche herauszog: „Sehen Sie, hier hatte ich doch einen Zehnguldenschein stecken; wohin soll er denn gekommen sein, wenn ich ihn Ihnen nicht

gegeben habe?" Dabei öffnete er die Brieftasche. „Sie sehen doch selbst, daß er nicht mehr — — ja, er ist doch noch da! Hier haben Sie ihn." —

Nicht wenig trug zu den mannigfachen Verlegenheiten, in welche er kam, und zur Hervorbringung eigenthümlicher Auftritte der Umstand bei, daß er in der letzten Hälfte seines Lebens taub war. Schon im Jahre 1797 wurde sein Gehör schwächer, drei Jahre später hatte er es fast ganz verloren. Man muß sich vergegenwärtigen, welche Bedeutung gerade für den Musiker das Gehör hat, um zu begreifen, in welchem Grade Beethoven durch sein Leiden unglücklich ward, unglücklich werden mußte! In einem Briefe vom 29. Juni 1800 an seinen Freund Wegeler kommt die Stelle vor: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu. Seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: Ich bin taub. — Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher; aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand. — Ich habe oft schon mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde." Und in einem Briefe an denselben Freund vom 16. November 1801 heißt es: „Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig! O, die

Welt wollte ich umspannen, wäre ich von diesem Uebel frei." Endlich sei noch aus einem Briefe vom 2. Mai 1810 (ebenfalls an Wegeler) die Stelle angeführt: „Ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst."

Eine Reihe von Jahren nahm die Schwerhörigkeit zu, dann trat vollständige Taubheit ein. Er fühlte von Woche zu Woche, wie er weniger brauchbar war in der menschlichen Gesellschaft; alle Kuren, die man ihm empfahl, versuchte er, — keine half. Endlich war sein Schicksal entschieden. Aber wie entsetzlich! Dem Schwerhörigen ging man aus dem Wege, weil es lästig war, sich mit ihm zu unterhalten; als er so taub war, daß er auch keinen Laut mehr vernahm, hatte er Oktavhefte, von ihm Conversationshefte genannt, nebst Bleistift stets bei sich, denn Fragen, die man an ihn richten, Antworten, die man ihm geben wollte, mußten aufgeschrieben werden. Wer aber nicht mit ihm verkehren mußte, und wer nicht von Bewunderung und Verehrung zu ihm hingezogen wurde, blieb ihm gewiß fern. Concerte zu dirigiren wurde er immer ungeschickter, weil er Nichts hörte, nach allen Seiten hin horchte, dadurch den Takt verschleppte und auf die Sänger keine Rücksicht nehmen konnte. Man ertrug den Mißstand aus Zartgefühl für den unglücklichen Componisten, so lange es irgend möglich war; schließlich aber

blieb doch nichts Anderes übrig, es mußte das herbe Wort gesprochen werden: „Du kannst es nicht mehr; wir können dich nicht mehr brauchen", und da half auch keine noch so vorsichtige Umschreibung, Beethoven verstand, was ihm gesagt wurde, und auch das war ihm vollständig klar, daß man ihn lange mitleidig verschont, ehe man das bittere Wort über die Lippen gebracht hatte.

Kunstreisen machen, sich an Musikaufführungen ergötzen, konnte er nicht mehr; sein Klavierspiel wurde mit jedem Jahre undeutlicher, mangelhafter, da er nicht hörte, wie schwach oder wie stark der Ton klang, und wie entsetzlich verstimmt das Instrument zuweilen war; es war eine Pein, ihm zuzuhören, und — er mußte darauf verzichten, Andere ferner durch sein Spiel zu erfreuen. Auf jedem Gesichte las er das Mitleiden und fühlte sich dadurch unsäglich elend.

Aber nicht die Taubheit allein machte ihn unglücklich; es stürmte noch Anderes auf ihn ein. Seine beiden Brüder waren nach ihm ebenfalls nach Wien gekommen; Karl, der ältere, hatte erst Klavierunterricht ertheilt und war dann durch Ludwigs Fürsprache Kassirer bei der österreichischen Nationalbank geworden; Johann, der jüngere, eigentlich Apotheker, brachte es zum Gutsbesitzer. Diese Brüder sind von früheren Biographen Beethoven's zu schwarz geschildert worden; die neuen, überaus sorgfältigen und gründlichen Forschungen Thayer's thun dar, daß ihr Hauptverbrechen war, gewöhnliche, materiell gesinnte Menschen zu sein, die ihren großen Bruder nicht verstehen konnten, keine Ahnung hatten von seinem Werthe, über-

haupt in einer anderen Weltanschauung lebten. Darum konnte er sich nicht mit ihnen vertragen, obwohl ihm Johann wiederholt angeboten, ihn zu sich zu nehmen und ganz für seine Haushaltung zu sorgen. Ludwig war in seinem großen Unglücke reizbar, mißtrauisch, stieß manche ihm freundlich gereichte Hand herb von sich; darum konnten die Brüder nicht miteinander verkehren, obwohl sie Zuneigung zu einander hatten. Am Neujahrstage 1823 wollte Johann seinem Ludwig gerne gratuliren, wagte es aber nicht zu ihm zu gehen; er schickte also nur seine Karte hinüber. Dieser saß gerade mit seinem Freunde Anton Schindler (demselben, der sich nach Beethoven's Tod lange Jahre als Musikgelehrter in Frankfurt am Main aufhielt) bei Tische, als die Karte ankam: „Johann van Beethoven, Gutsbesitzer". Der Empfänger schrieb auf die Rückseite: „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer", und schickte sie sogleich zurück. Man muß nicht ohne Weiteres annehmen, Johann habe seinem Bruder gegenüber den Hoffärtigen gespielt; sein „Gutsbesitzer" kann (und wird) ihn gefreut haben; daß er es auf der Karte stehen hatte, war nach Sitte und Brauch und ist durchaus nicht anders anzusehen, als wenn bei uns Jemand hinter seinen Namen setzt: »Dr. phil.« oder „Stabsarzt" oder „Consistorialrath". Auch das können wir heute nicht mehr entscheiden, ob Ludwig mit seinem „Hirnbesitzer" in scharf einschneidender Weise einen Gegensatz ausdrücken wollte, oder ob er nur einen Scherz machte, wie er denn zu Scherz und Humor sehr geneigt war.

Daß er seine Brüder innig lieb hatte, erhellt aus

vielen Schriftstücken, die von ihm vorhanden sind, besonders aus seinem sogenannten Testamente, aus welchem in jeder Zeile das warme Bruderherz spricht, das nur stets klagt, daß es nicht verstanden wurde.

Sein Bruder Karl hatte eine Frau, welche unordentlich, verschwenderisch und auch in anderer Richtung so leichtsinnig war, daß sie das Unglück ihres Mannes wurde. Diesem Bruder ließ Ludwig, um ihn immer wieder aus der Noth zu reißen, nach und nach sehr bedeutende Summen zukommen, wohl zehntausend Gulden; in das Haus gehen konnte er aber nicht, da er nicht einer Frau begegnen wollte, die einen unordentlichen Lebenswandel führte. Nun starb Karl gegen Ende des Jahres 1815 und bat in seinem Testamente seinen Bruder Ludwig, er möge seinen (des Testators) neunjährigen Sohn Karl zu sich nehmen, damit er aus den Händen der Mutter komme, von der er nichts Gutes lernen könne. Meister Beethoven war sogleich bereit, des Verstorbenen Wunsch zu erfüllen; allein die Mutter gab das Kind nicht her, es mußte Prozeß geführt werden, und erst durch Ausspruch des Gerichtes — vor welchem der in die Enge getriebene Ludwig nun das ganze Leben seiner eigenen Schwägerin offen darlegen mußte — erhielt er den Knaben.

Er adoptirte ihn, wandte sich ihm mit wahrer Vaterliebe zu, richtete sogleich seine ganze Haushaltung neu und zweckentsprechend ein — er war Kind mit dem Kinde, lief, spielte und tollte mit ihm, „er gab sich ihm mit Leib und Seele hin", wie eine Augenzeugin berichtet — aber er hatte nicht nur keinen Dank davon, der Sohn seines

Bruders war die Ursache unsäglichen Kummers, fortwährender Sorge und Angst, namenloser Gemüthsaufregung für den armen, so schwer heimgesuchten Oheim bis zu dessen letztem Athemzuge. Die Mutter Karls steht mit diesem fortwährend in heimlicher Verbindung, — der Knabe gibt dem Oheim zu erkennen, daß er sich des struppigen, tauben, unansehnlichen Mannes schämt (!), was diesem die bitteren Schmerzensthränen auspreßt — dann geht er ihm durch, läuft davon und muß wieder aufgesucht und eingebracht werden. Er ist ein talentvoller Knabe, aber überaus leichtsinnig, flatterhaft, und das herzlichste Zureden, die inständigsten Bitten des Oheims gleiten spurlos an ihm ab.

So ging Jahr um Jahr hin, Karl war ein junger Mann geworden, führte aber ein leichtsinniges Leben, das den Oheim fortwährend in Verlegenheiten brachte. Ernste Ermahnungen und die rührendsten Vorstellungen, Nichts machte irgend einen Eindruck auf ihn. Er war auf der Universität immatrikulirt, vernachlässigte seine Studien aber so, daß er entlassen wurde. Nun brachte ihn der Oheim auf dem polytechnischen Institute unter, der Neffe führte aber ein so wüstes Leben, machte so viele Schulden, daß er sich nicht mehr zu helfen wußte, eine Pistole kaufte und sich erschießen wollte. Der Schuß war nicht tödtlich; in seinem Blute ward der junge Mann dem Onkel ins Haus gebracht; eine halbe Stunde später erschien die Polizei und holte den Verbrecher ab, und Beethoven mußte erleben, daß sich solche Schmach an seinen Namen hing!

Gegen Ende des Monates September 1826 war der Neffe geheilt und wurde seinem Oheim wieder eingeliefert, aber mit der Weisung, daß er nur noch vierundzwanzig Stunden in Wien verweilen dürfe und dann die Stadt zu verlassen habe. Beethoven jedoch verstieß seinen ungerathenen Neffen nicht, und der Onkel Johann, der Gutsbesitzer, nahm nun beide zu sich auf sein Gut bei Krems. Hier blieben sie neun Wochen, bis es Bruder Ludwig nicht mehr aushalten konnte; die rauhe Witterung ließ ihn nicht seine Spaziergänge machen wie sonst; daheim aber, unverstanden vom Bruder, gering geschätzt und gekränkt vom Neffen, hatte er fortwährend Verdruß und Gemüthsaufregung. So fuhr er, da er sich nicht wohl fühlte, nach Wien zurück und kam am 2. December daselbst an. Durch die Reise in der ungünstigen Jahreszeit hatte sich sein Unwohlsein verschlimmert, er fühlte sich ernstlich krank, legte sich ins Bett und schickte seinen Neffen (der ihn hatte begleiten müssen, damit er nicht allein reise, und der den Wagen wieder zurück brachte) nach einem Arzte. Karl aber ging in ein Kaffeehaus und spielte Billard, und als ihm während des Spieles der Auftrag des Oheims wieder einfiel, redete er einen Kellner an, einen Arzt zu besorgen. Weiter kümmerte er sich nicht darum, fuhr mit dem Wagen nach Hause, und der Kellner — vergaß den Auftrag ebenfalls.

So lag Beethoven, an der Lungenentzündung erkrankt, hülflos da; seine bisherigen Aerzte Braunhofer und Staudenheim weigerten sich, ihn zu bedienen, trotz dessen, daß sie wiederholt darum gebeten wurden. Zufälliger Weise ward

jener Kellner nach drei Tagen selbst krank, und als er nun in die Klinik des Professor Wawruch gebracht worden war, fiel ihm auch wieder ein, was er bis dahin vergessen, und er sagte es alsbald dem Professor. Dieser eilte sogleich zu Beethoven, fand aber zu seinem Schrecken, daß sich bereits Wassersucht eingestellt hatte. Am 18. December wurde die erste Punktion vorgenommen, am 27. Februar 1827 schon die vierte, — es ging mit schnellen Schritten dem Grabe zu. Am 24. März beschäftigte sich der Kranke in ergreifender Weise den ganzen Vormittag mit Ueberlegungen, gegen wen er noch eine Pflicht zu erfüllen, wem er noch einen Dank zu sagen habe, und gab seinem Freunde Schindler die entsprechenden Aufträge. Kurz vor 1 Uhr kam von seinem Verleger Schott in Mainz ein Kistchen an mit zwei Flaschen guten Rüdesheimers und zwei Flaschen eines Kräutertranks, welchen man am Rheine für ein ganz besonders heilsames Mittel gegen die Wassersucht hielt. Schindler stellte ihm die vier Flaschen auf ein Tischchen vor seinem Schmerzenslager, Beethoven sah sie an und sprach: „Schade, Schade, — zu spät!" Das waren seine letzten Worte. Der Todeskampf trat ein. Ueber zweimal vierundzwanzig Stunden dauerte dieser Kampf; die starke Natur sträubte sich gegen die Auflösung.

Am 26. gegen Abend bedeckte sich der Himmel, dicke, schwarze Wolken zogen heran, ferner Donner grollte; endlich brach ein furchtbarer Gewittersturm los; Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag, der Boden erdröhnte, das Haus bebte, — der Sterbende aber, der bis dahin in wildem

Phantasiren gelegen, ward ruhig. So lag er etwa eine Viertelstunde, da kam ihm die Erlösung. Blitze durchfurchten das Firmament, die Erde erzitterte von gewaltigen Donnerschlägen, Beethoven's Geist entfloh. Es war ein Viertel vor sechs Uhr.

Den 29. März 1827 nachmittags 3 Uhr bewegte sich ein langer, langer Trauerzug nach dem Gottesacker, den edlen Kämpfer, der im Leben so viel und so schwer gelitten, zu seiner Ruhestätte zu begleiten. Die Zeit war ihm abgelaufen, er trat ein in die Unsterblichkeit.



Ludwig van Beethoven hatte von Natur alle Anlagen, nicht nur auf dem Gebiete der Musik der Meister unter den Meistern, sondern auch für seine Person recht glücklich zu werden; wenn er es nicht geworden ist, im Gegentheile sich so unsäglich elend fühlte, daß er nur durch seine moralische Ueberzeugung davon abgehalten wurde, mit eigener Hand dieses elende Dasein zu zerstören, — so liegt die Ursache der jammervollen Gestaltung seiner Existenz erstens in den Verhältnissen und Zuständen des Elternhauses, wodurch er schüchtern und mißtrauisch, unanstellig und unpraktisch wurde; zweitens in verschiedenen Zufälligkeiten, wie z. B. der Charakterverschiedenheit zwischen ihm und seinen Brüdern, dem Leichtsinn seines Neffen und dergleichen; drittens in dem Verluste seines Gehörs.

Er hatte ein heiteres Temperament, zu Glück und Freude geneigt, und war gerne bereit zu Lust und Scherz. Tausend kleine Züge beweisen uns das. Da kommt er zusammen mit einem Herrn Hoffmann, der die erste Sylbe seines Namens mit Nachdruck kurz ausspricht; flugs setzt sich Beethoven hin und componirt in humoristischer Weise den Text: „Ich heiße Hoffmann und bin kein Hofmann." Einem Anderen, welcher Schwenke hieß, componirte er: „Schwenke dich, schwenke dich, ohne Schwänke schwenke dich!" Einer seiner Verehrer bringt ihm ein Notenheft und spricht: „Hier habe ich Ihr Trio in C-Moll für Pianoforte, Violine und Violoncell (Opus 1, Nummer 3) als Quintett arrangirt; sehen Sie es doch einmal an und sagen Sie mir, was Sie davon halten." Beethoven nimmt das Heft an sich, sieht die Arbeit durch, findet sie sehr mangelhaft, aber das Bemühen des Tonkünstlers weckt seinen Humor; er korrigirt und korrigirt in das Arrangement hinein, daß fast Nichts übrig bleibt, dann schreibt er auf den Umschlag: „Bearbeitetes Terzett zu einem vierstimmigen Quintett vom Herrn Gutwillen, und aus dem Scheine von fünf Stimmen zu wirklichen fünf Stimmen ans Tageslicht gebracht, wie auch aus größter Miserabilität zu einigem Ansehen erhoben vom Herrn Wohlwollen. Wien, am 14. August 1817." — In einem Briefe vom 6. Januar 1816 an die Sängerin Milder (verehelichte Hauptmann) in Berlin kommt die Stelle vor: „Antworten Sie mir bald, baldigst, sehr geschwind, so geschwind als möglich, auf's geschwindeste", und den Schluß macht wieder eine launige Composition.

— Vom 13. Mai 1825 ist uns ein Brief erhalten, welchen er an Dr. Braunhoffer geschrieben; er enthält eine dialogisirte ärztliche Consultation und eine Composition des Textes: „Doctor sperrt das Thor dem Tod, Note hilft auch aus der Noth."

Neben diesem heiteren Gemüthe hatte er auch einen kindlichen Sinn, der so recht innig glücklich sein konnte. Der Harfenfabrikant Stumpf in London, ein eifriger Verehrer des Meisters, übersandte ihm als Zeichen seiner Hochachtung Händel's gesammelte Werke in 40 Foliobänden. Das Geschenk kam an, als Beethoven nur noch wenige Tage zu leben hatte, aber er freute sich herzlich über die Gabe, ließ sämmtliche Folianten vor seinem Bett aufstellen, so daß er sie immer ansehen konnte, durchblätterte einen nach dem andern und rühmte gegen seine Umgebung die hohen Leistungen Händel's. Eine ähnliche Freude ward ihm in denselben Tagen dadurch, daß er ein Bild von Haydn's Geburtshaus erhielt; er konnte sich nicht satt daran sehen und sprach es wiederholt aus, wie glücklich er sei, das Bild der armen Hütte zu haben, in der ein so großer Mann geboren worden.

Ferner hatte Beethoven ein warmes und tiefes Gefühl und das Bedürfniß, zu lieben und geliebt zu werden. Die Briefe an seinen Bruder Johann athmen die aufrichtigste Bruderliebe und sind meist unterzeichnet: „Dein treuer Bruder Ludwig." — Er wäre glücklich gewesen, hätte er ein Weib sein nennen können — aber dem Tauben ist ja kein Glück beschieden, das in der Geselligkeit oder der Verbindung mit Andern begründet ist. Ihm fehlte

die Gattin, die er hätte lieben dürfen, die Hausfrau, die ihm das Leben leicht und behaglich gemacht; mit fremden Leuten mußte er sich plagen, die alle nur an den eigenen Vortheil dachten und durchaus keine Theilnahme für ihn hatten. Liest man in seinem Tagebuch nur wenige Zeilen, so erkennt man, welchen Jammer und welche Noth der gute Mann in dieser Beziehung zu tragen hatte. Da heißt es z. B. aus dem Jahre 1819:

Am 16. Mai dem Küchenmädchen aufgesagt.
„ 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten.
„ 30. Mai die Frau eingetreten.
„ 1. Juli die Küchenmagd eingetreten.
„ 28. Juli abends ist die Küchenmagd entflohen.
„ 30. Juli ist die Frau von Unter-Döbling eingetreten.

Und so weiter. Wie viel Verdruß, und wie viele unglückliche Stunden dokumentiren diese sechs Zeilen!

Selig wäre Beethoven gewesen, hätte er Kinder an das Vaterherz drücken können. Es war ihm versagt, und als er den vaterlosen Neffen zu sich nahm, machte ihm gerade dieser den herbsten Kummer. „O, kränke mich nicht mehr," schrieb er am 9. Juni 1825 von Baden aus an ihn, „der Sensenmann wird ohnehin keine lange Frist mehr geben," und im September desselben Jahres: „Es wird sich schon noch Jemand finden, der mir die Augen zudrückt."

Im Jahre 1799 wurde er der Musiklehrer der jungen Gräfin Julia Guicciardi, und bald hing die Schülerin mit Begeisterung an ihrem Lehrer, und dieses Verhältniß

führte zu inniger, glühender Liebe. Ein Brief Beethovens an sie vom 6. Juli 1803 beginnt mit den Worten: „Mein Engel, mein Alles, mein Ich! — Nur wenige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit Deinem)," aber diese eine Zeile genügt, die Gemüthsstimmung des Mannes zu kennzeichnen. Seinem Engel widmete er die Sonata quasi una fantasia, welche von den Oesterreichern später den Namen „Mondscheinsonate" erhielt. — 1805 heirathete Julia den Grafen Gallenberg und reiste mit ihm nach Italien, doch soll sie ihren ehemaligen Musiklehrer nie aus ihrem Herzen verbannt haben.

Daß er Julia nicht zur Frau bekommen konnte, wußte Beethoven sehr wohl, und er hatte zu viel edlen Mannesstolz, um sich in einer gräflichen Familie als verachteten Eindringling behandeln zu lassen. Frei, unabhängig und gleichberechtigt wollte er neben Jedem stehen; mit einer niederen Rangstufe konnte er sich nicht begnügen. So trat er auch bei all den hohen Herrschaften auf, mit welchen er in Berührung kam. Dem Prinzen Louis Ferdinand (s. S. 214) sagte er, als er ihn spielen gehört hatte, im Tone der Anerkennung: „Sie spielen nicht prinzlich oder königlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler." Und das war keine Schmeichelei; Beethoven schmeichelte nie. — Er war ein Bewunderer Bonaparte's, welchen er als den Erretter des edlen französischen Volkes aus den Greueln der Revolution, als großen Gesetzgeber und Führer der Nation auf dem Wege zur vollen Freiheit und Selbstregierung ansah. Zwar waren seine Freunde anderer Ansicht und sagten in Napoleon den künftigen Tyrannen

voraus, aber Beethoven war selbst viel zu ehrlich, als daß er so Etwas hätte glauben sollen; und da seine Verehrung einen musikalischen Ausdruck forderte, componirte er in den Jahren 1803 und 1804 ein musikalisches Heldenwerk, das er dem ersten Consul in Paris widmete. Eigenhändig schrieb er auf die erste Seite oben hin:

Bonaparte

und ganz unten hin:

Luigi van Beethoven.

Noch war das Werk nicht dem französischen Gesandten überreicht, da trat am 20. Mai 1804 Beethoven's Schüler, Ferdinand Ries (später und bis zu seinem Tode Director des Cäcilienvereines in Frankfurt am Main) früh Morgens in das Zimmer, ein Zeitungsblatt in der Hand, und brachte die Nachricht, Bonaparte sei in Paris zum Kaiser erwählt worden. Das war unbegreiflich, unfaßbar für Beethoven; dagegen war es ihm unbezweifelt und selbstverständlich, daß der große Freiheitsheld die Wahl abgelehnt hatte und sich nie dazu hergeben würde, den Herrn über Andere zu machen. Aber Ries las ihm aus der Zeitung vor, daß der erste Consul bereitwillig die Kaiserwürde angenommen, und Fürst Lichnowsky öffnete hastig die Thüre und rief: „Wissen Sie die neueste Nachricht aus Paris?" und bestätigte, was jener vorgelesen. Todtenbleich und regungslos stand einen Augenblick Beethoven; dann erbrauste sein Zorn. Er ergriff seine Heldensinfonie, riß das Titelblatt mitten durch, schleuderte das Heft auf den Boden, trat mit den Füßen darauf und rief: „Also

auch er ist nichts anderes als ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird auch er alle Menschenrechte mit Füßen treten und nur seinem Ehrgeize fröhnen! Sich höher achten als Andere und Tyrann werden!" Ries wollte das Heft aufheben, aber Beethoven herrschte ihm zu: „Lassen Sie es liegen! Es mag zertreten werden, wie meine Hoffnungen." Dann nahm er seinen Hut und eilte hinaus, in Feld und Wald Erquickung zu finden.

Erst nach vielem Bitten überließ er seine unvergleichliche Composition auf einige Zeit dem Fürsten Lobkowitz, der sie in seinem Palaste mehrere Male aufführen ließ; später wurde sie veröffentlicht unter dem Titel »Sinfonia eroica« und dem Fürsten von Lobkowitz dedicirt; von Napoleon war natürlich keine Rede mehr.

So ward dem Edlen manche Hoffnung zerstört, manch schönes Band zerrissen. Wahre Freunde starben dahin oder zogen in die Ferne, und nicht geringes Leid brachte es ihm in seinen letzten Lebensjahren, daß sich die italienische Musik in Wien wieder breit machte und mit ihrem Wohlklange Gediegeneres und Inhaltreicheres verdrängte. Bloßes Tongeklingel, auch wenn es schön lautete, war für Beethoven noch nicht Musik. Als er 1796 in Berlin mit Himmel zusammenkam, bat ihn dieser um eine Improvisation, und Beethoven sprach seine Gedanken und Gefühle in Tönen aus und ersuchte dann seinen Kunstgenossen ebenfalls um eine Fantasie. Himmel setzte sich an das Klavier und gab die schönsten musikalischen Phrasen, Läufe und wohlklingende Melodien zum Besten, bis endlich Beethoven, der das alles nur für präludirende Einleitung hielt, mit Ungeduld

rief: „Aber, fangen Sie doch einmal an!“ Und Himmel war doch schon zu Ende.

Oft klagte er über Verflachung des Geschmackes, und seine Freunde, den Fürsten Lichnowsky an der Spitze, die da sahen, wie wehe ihm das Herz that ob solcher Ausartung, beschlossen, ihm und der ernsten Kunst eine Ehrenbezeigung zu bereiten, die zugleich ein Beweis der Liebe sein sollte, mit welcher man ihm zugethan. Sie setzten eine Denkschrift auf, in welcher sie ihn baten, seine neuesten Compositionen — die zweite Messe und die neunte Sinfonie — nicht länger seinen Kunstjüngern vorzuenthalten, sondern sie „im Kreise der Seinen“ zur Aufführung zu bringen. Diese herrliche Denkschrift — unterzeichnet von dem Fürsten C. Lichnowsky, den Grafen v. Stockhammer, v. Palffy, Czernin, v. Fries, v. Dietrichstein, Moritz v. Lichnowsky, den Freiherren v. Schweiger, v. Mosel, v. Hauschka, v. Wayna 2c. 2c., von der Elite der Wiener Gesellschaft — ein Schriftstück, welches die Unterzeichner in gleichem Maße ehrt wie den Empfänger, wurde ihm durch eine Deputation feierlich überreicht, und die darin ausgesprochene Gesinnung freute ihn auch recht innig und rührte ihn fast bis zu Thränen.

Dessen ungeachtet wollte es mit dem Zustandekommen des Concertes (der „Akademie“, wie es damals hieß) nicht recht vorwärts gehen; der Theaterdirector machte übermäßige Forderungen, Beethoven selbst war so unentschlossen, änderte seine Meinung über das Arrangement alle paar Tage, daß gar kein Ende abzusehen war. Um zum Ziele zu kommen, verabredete der Graf Lichnowsky mit

Schindler und dem Concertmeister Schuppanzigh, daß sie zu vereinbarter Zeit bei Beethoven wie zufällig zusammentreffen wollten und dann ihn gemeinsam angehen, einen festen Entschluß zu fassen, und daß sie dann mit diesem entscheidenden Programme vor den Theaterdirector treten wollten. Alles verlief auch nach Wunsch; aber Beethoven fand nachträglich heraus, daß die Drei nicht so von ungefähr zu der nämlichen Zeit bei ihm erschienen waren, und diese Täuschung, so gut sie auch gemeint war, ärgerte ihn so sehr und reizte ihn dermaßen, daß er alsbald folgendes Billet schrieb:

„An den Grafen Moritz Lichnowsky.

Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht statt.

Beethoven.“

Aehnliche Briefe wurden an Schindler und Schuppanzigh geschickt und der ganze Plan somit von Seiten des Componisten aufgegeben. Die drei so derb Abgewiesenen rechneten dem Unglücklichen, der von all seiner Musik Nichts mehr hörte, der nie einen einzigen Akkord, nie einen Laut von seiner neunten Sinfonie vernommen, sein schroffes Benehmen nicht an, brachten die Akademie unter der Direction Umlauf's doch zu Stande, holten ihn am 7. Mai in seiner Wohnung ab und geleiteten ihn im Triumphe in das überfüllte Theater, in welchem sich die Zuhörer drängten, Kopf an Kopf. Beethoven stand, den Rücken gegen das Publikum gekehrt, in der Mitte des Orchesters; er sah die Bewegungen der Musiker, hörte aber Nichts, gar Nichts! Auch nicht den Beifallssturm,

der am Schlusse der neunten Sinfonie mit elementarer Gewalt losbrach. Da sprang die Sängerin Ungher herzu, faßte ihn an beiden Armen und drehte ihn um, daß er den Jubel seiner Jünger wenigstens sehe. —

Alle derartigen Zeichen von Verehrung mochten ihn einen Augenblick erheitern; erquicken in seinem großen Leid konnte ihn nur die Treue seiner Freunde, des Erzherzogs Rudolf, des Fürsten Lichnowsky, der ihn jahrelang als Hausgenossen unter seinem Dache hatte, Schindler's, Hummel's, seines Schülers Ries und so mancher Anderer. Aber glücklich machen konnten auch sie ihn nicht, nur bewundern, so wie wir, die Nachgeborenen, bewundernd zu ihm aufblicken als dem Herrscher im Reiche der Töne, dem Titanen des Geistes und der Kraft, dem Helden in den Stürmen des Schicksals.



So haben wir den Menschen Beethoven kennen gelernt. Vom Künstler sprechen, heißt zunächst: von seinen Werken sprechen. Ueber diese sind Bände geschrieben worden; ganze Bücher allein über die Klaviersonaten, ganze Brochüren nur über die neunte Sinfonie. Diese Thatsache allein beweist, in welch hohem Grade des Meisters Wirken die Aufmerksamkeit erregt, wie sehr man es näherer Betrachtung werth gefunden hat. In der That sind wenige Künstler von solchem Einflusse auf die Weiterbildung der Kunst, auf das Schaffen der Nachfolger gewesen. In seinen Klavierwerken führte er jene Vollgriffigkeit, jene

reich sich ausbreitende Harmonie ein, welche das Klavier als ein kleines Orchester erscheinen läßt. Seinen Sonaten und Sinfonien gab er größere Form, indem er, im ersten und letzten Allegro, nach der Wiederkehr von Hauptsatz und Mittelsatz, nicht sofort den Schluß anfügte, sondern die Schlußsätze oft zu bedeutender Länge ausarbeitete und mit wirkungsvollen Modulationen u. dergl. versah. An die Stelle des »Menuetto«, eines integrirenden Theiles der Quartette und Sinfonien der Vorgänger, setzte er häufig das in weit größerer und freierer Form sich ergehende »Scherzo«. Was ist aber alle Erweiterung der Form gegen den Reichthum und die Bedeutsamkeit des Inhaltes! Wie giebt uns jede der neun Sinfonien so ein ganz anderes Stimmungsbild, führt uns in einen ganz anderen Empfindungskreis. Man vergleiche die erste — welche übrigens von der ersten Note an so echt beethovenisch ist, daß es wohl an der Zeit wäre, den alten Satz „sie sei noch ganz in Mozart's Weise" nicht mehr nachzuschwatzen — man vergleiche diese erste, in ihrer rüstigen Arbeitslust und Heiterkeit, mit der »Eroica« in ihrem Kampfesdrang bis zur endlichen friedlichen Abklärung; diese mit der noch viel gewaltigeren fünften mit ihrem Triumphmarsche; diese mit der sechsten, der sogenannten »Pastorale«, welche uns in die behaglichste Stimmung des der Stadt Entronnenen versetzt, daß wir Landluft zu athmen wähnen; man vergleiche diese oder irgend eine desselben oder eines anderen Meisters mit der kolossalen, fast unheimlichen neunten! In ihr bietet uns der Componist so recht sich selbst, sein eigenstes Inneres dar. Das erste Allegro,

erst anscheinend zerrissen, haltlos, ungestüm dahinstürmend, wie er selbst sich tausendmal zeigte — und doch mit welcher Meisterschaft faßt er es zu einem Ganzen zusammen! Und dann das Scherzo, der Humor, der mit Spott über das Elend wegzukommen meint und doch nicht darüber hinwegkommt — der langsame Satz, dessen unendliche Wehmuth uns das Herz wiederspiegelt, das aus den Zeilen an die Brüder spricht — und nun endlich der Schlußsatz! Was will denn all' dieses Suchen und Streben? Was verlangt denn der geplagte Mensch? „Liebe, Liebe!" und jene Freude, d. h. jenes innerlich Befriedigtsein, wozu er jeden Menschen berechtigt glaubt. Und das will er ihnen sagen — aber nicht blos den Musikern, den Kunstverständigen — nein, Alle sollen es hören und wissen und, damit sie es verstehen mögen, nimmt er das Wort zu Hülfe, Schiller's Wort: „Freude, schöner Götterfunken ꝛc." Und alle Welt soll einstimmen, soll mitsingen. Darum beginnt er in der allereinfachsten Weise eines Volksliedes. Aber zu welcher Höhe erhebt er sich bei den Worten: „Seid umschlungen, Millionen — ahnest du den Schöpfer, Welt?" — Ja, zu welcher Höhe, sogar auch in der bloßen Bedeutung von Tonhöhe. Der Meister muthet hier den Sopranen und Bässen Dinge zu, welche man ihnen absolut nicht zumuthen darf, man müßte denn — Beethoven sein! Das Werk ist ungeheuer in jedem Sinne. Man soll Marx nicht widersprechen, wenn er sagt: „So Etwas hat nur einmal das Recht zu existiren."

Wie hoch sich auch die Kunstgötter unserer Zeit

dünken mögen, vor zwei längst Geschiedenen beugen sich Alle freiwillig und demüthig, und je höher sie selber wirklich stehen, desto tiefer ziehen sie den Hut — in staunender Ehrfurcht vor dem blinden Cantor zu Leipzig, in dankbarer Bewunderung vor dem tauben Sonderlinge zu Wien.

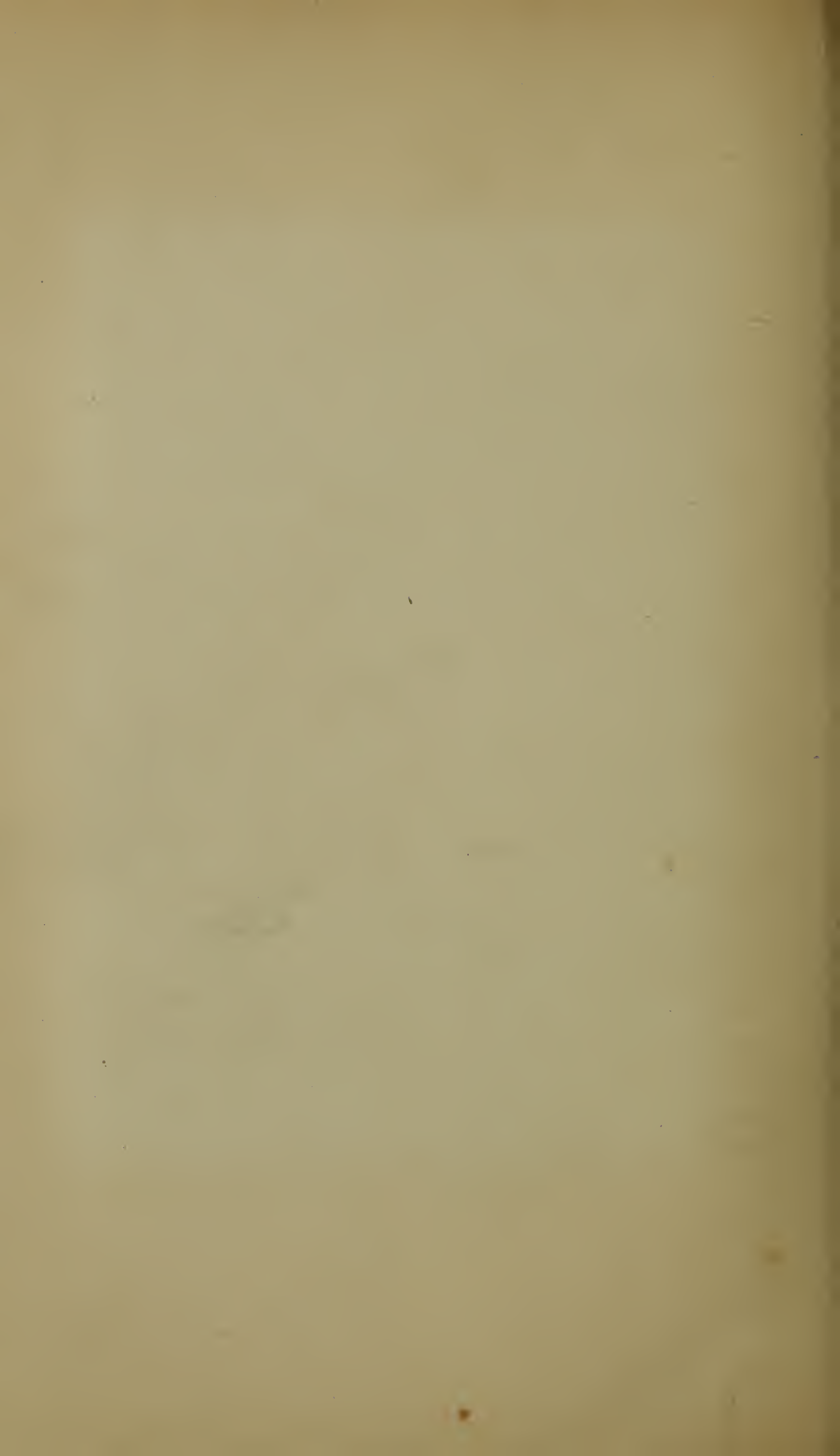




Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Die israelitische Gemeinde in Dessau hatte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts einen braven, wackeren Schulmeister, Mendel, der zwar in Dürftigkeit lebte, aber doch ein ganzer Mann war und sich trotz seiner bescheidenen Stellung eine gründliche, tüchtige Bildung erwarb. Als ihm im Jahre 1729 ein Sohn, Moses, geboren wurde, sprach er: „Geld und Gut kann ich ihm nicht mitgeben, aber denken will ich ihn lehren und die Wissenschaft lieb haben; mag ihm der Herr dann weiter helfen." Und treulich führte er aus, was er sich vorgenommen. Moses, Mendel's Sohn, lernte mit nicht zu sättigender Wißbegierde; von seinem Vater an eine freie, unabhängige Denkungsart gewöhnt, studirte er die verschiedenen philosophischen Systeme und ging schon als dreizehnjähriger Knabe nach Berlin, wo ihm natürlich andere Bildungsmittel zu Gebote standen als in Dessau. Mit wahrer Begeisterung widmete er sich den Wissen-


Felix
Mendelssohn



schaften; allein die materielle Noth zwang ihn, nachdem er einige Jahre mit Dürftigkeit und Mangel gekämpft, in einer Seidenfabrik die Stelle eines Buchhalters anzunehmen. Später ward er Theilhaber im Geschäft seines Prinzipals, aber Forschen nach Wahrheit war sein Lebenselement, und er wurde der große Philosoph Moses Mendelssohn, der seinen Namen mit Ehren auf kommende Geschlechter brachte, und dem die Entwickelung des Judenthums so viel zu verdanken hat.

Abraham, sein zweiter, 1776 geborener Sohn, widmete sich dem Handelsstande, heirathete eine Tochter des Bankiers Salomon und gründete selbst ein großes Bankgeschäft in Hamburg. Das häusliche Leben dieser Familie war ein in jeder Beziehung schönes, ja musterhaftes. Vater und Mutter waren in hohem Grade gebildet, liebten Kunst und Wissenschaft, pflegten eine edle Geselligkeit und brachten der guten Erziehung ihrer Kinder jedes Opfer. Da sie selbst ihrem ganzen Bildungsstande nach zu der Religion gehörten, welche gebietet: „Liebe Gott über Alles und deinen Nächsten wie dich selbst", ohne sich durch ein positives Glaubensbekenntniß gebunden zu erachten, so ließen sie ihre Kinder in der christlichen Religion erziehen, ohne jedoch selbst aus der jüdischen Gemeinde auszutreten. Den Namen „Bartholdy" nahmen sie auf Wunsch eines Verwandten, des in Rom 1819 verstorbenen königlich preußischen Residenten (des der Kunstwelt bekannten Besitzers der sogenannten Casa Bartholdy auf Monte Pincio) aus Familienrücksichten an.

Das älteste Kind war Fanny, ein talentvolles Mäd-

chen mit einer außergewöhnlichen musikalischen Begabung. Sie spielte ausgezeichnet Klavier, componirte mit Leichtigkeit und lebte ganz in der Musik. Wenn auch, nachdem sie den Hofmaler Hensel geheirathet hatte, mancherlei andere Anforderungen an sie herantraten, so blieb sie ihrer Musik doch treu, und der Tod rief sie ab, während sie am 14. Mai 1847 am Flügel saß und eine Probe der von ihr componirten Chöre aus dem zweiten Theile von Goethe's „Faust" leitete. Ein Nervenschlag machte ihrem Leben schnell ein Ende.

Das zweite Kind war Jakob Ludwig Felix, geboren zu Hamburg am 3. Februar 1809; dann kam Rebekka, die gute Schwester, welche ihrem Felix zu Liebe Griechisch mit lernte, weil dieser dazu wenig Lust hatte und eines solchen Antriebes bedurfte; der jüngste Bruder endlich war Paul. In wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen wuchsen die Kinder auf; Malerei und Musik trieben alle; die Mutter selbst gab ihnen den ersten Klavierunterricht, und nachdem die Familie im Jahre 1812 nach Berlin gezogen war und die Kinder älter geworden, wurden die besten Lehrer aufgesucht für ihre Unterweisung. Felix war in der That ein Glückskind. So gebildete, in ihrem ganzen Wesen so feine, so liebevolle und dabei so reiche Eltern zu haben und überdies selbst so reich begabt zu sein, ist ein Glück, welches nur Wenigen zu Theil wird.

Den weiteren Unterricht im Klavierspiel übernahm der Virtuose Ludwig Berger, die Unterweisung im Contrapunkt aber Karl Friedrich Zelter, welcher

Vormittags Maurer und Nachmittags Musiker war (siehe Seite 105), und beide hatten hohe Freude an dem Talente und den Leistungen ihres Schülers. Der alte Zelter war so entzückt davon, daß er im Herbste des Jahres 1821 an seinen Freund Goethe schrieb: „Meinem besten Schüler will ich gern Dein Angesicht zeigen, ehe ich von der Welt gehe.“ Und er führte diesen Vorsatz aus, reiste mit dem zwölfjährigen Knaben nach Weimar und brachte ihn zu dem Dichterfürsten, der von diesem Tage an den jungen Künstler in sein Herz schloß und ihm freundlich zugethan blieb bis an seinen Tod. Die Fortschritte des jungen Mendelssohn waren außerordentliche. Am 18. September 1821 führte die Singakademie in Berlin schon einen Psalm von ihm auf, und am 8. Februar 1824 schrieb Zelter an Goethe: „Gestern Abend ist Felixens vierte Oper vollständig aufgeführt worden. — Ich kann meiner Bewunderung kaum Herr werden, wie der Knabe, der soeben fünfzehn Jahr geworden ist, mit so großen Schritten fortgeht.“

Die Eltern trieben nicht nur selbst fleißig Musik, sie hatten auch allwöchentlich einen „musikalischen Abend“; kunstverständige Freunde kamen bei ihnen zusammen und versuchten seltene, wenig bekannte Tonstücke, und bei diesen Gelegenheiten kamen denn auch des Sohnes Compositionen zur Aufführung. Jedermann war einverstanden, daß Felix von der Natur zum Musiker bestimmt sei; der Vater aber wollte sich nicht auf das Urtheil seiner Freunde verlassen, sondern reiste im Jahr 1825 mit seinem Sohne nach Paris und ließ ihn dort von Cherubini examiniren, und erst

als dieser freudig das Talent des Jünglings anerkannte, war der Vater befriedigt. Er kehrte nach Berlin zurück und ordnete nun seines Sohnes weitere musikalische Ausbildung. Doch durften auch die Wissenschaften nicht vernachlässigt werden, und gleichermaßen wurde die Stärkung und Entfaltung körperlicher Kraft und Gewandtheit nicht außer Acht gelassen; Turnen, Reiten, Schwimmen, Fechten, Tanzen — Nichts wurde vergessen. Felix bezog im Jahre 1827 die Berliner Universität, hörte philosophische und historische Collegien, componirte fleißig und versammelte um sich einen Kranz musikalischer Kräfte, mit welchen er heimische und fremdländische Musik zur Aufführung brachte, auch seine eigenen Werke probirte. Zugleich war er eines der tüchtigsten Mitglieder der Singakademie, und seinen rastlosen Bemühungen wie denen seines Freundes Eduard Devrient gelang es, die Aufführung der Matthäuspassion von Bach durchzusetzen. Am 6. April 1829 wurde das Meisterwerk des alten Sebastian in der Singakademie, nachdem es ein volles Jahrhundert in der Vergessenheit begraben gelegen, wieder zum ersten Male aufgeführt.



Im Jahre 1824 war der Klaviervirtuose Moscheles in Berlin gewesen und hatte daselbst den jungen Mendelssohn kennen gelernt; im folgenden Jahre nahm er seinen dauernden Wohnsitz in London, und von hier aus lud er seinen Freund ein, nach England zu kommen. 1829 verließ dieser nun die Universität und ging nach London, wo

er Künstler und Laien gleichmäßig entzückte durch sein Klavierspiel, seine meisterhafte Direction und vor Allem durch seine Compositionen; die Ouvertüre zu dem „Sommernachtstraum" wurde mit stürmischem Beifalle gekrönt und mehrfach wiederholt. Nachdem er noch Ausflüge nach Schottland und Irland gemacht, kehrte er zu seinen Eltern zurück.

In Berlin zu bleiben, war jedoch seine Absicht nicht. Hier war im April 1827 eine seiner Opern „Die Hochzeit des Gamacho" zur Darstellung gekommen und anfangs auch mit lebhaftem Applaus begrüßt worden; doch hatte sich auch eine gewisse Opposition geltend gemacht, welche schließlich die Entscheidung gab, so daß das Stück wieder spurlos von dem Repertoir verschwand. Dieser Vorfall brachte eine Verstimmung bei Mendelssohn hervor und legte vielleicht den Grund zu einer später hervortretenden Unzufriedenheit mit den Musikzuständen in Berlin; darum brach er im Mai 1830 wieder auf, zog nach Italien und durchwanderte von Venedig aus das Land, wo die Citronen blühn, alle Werke der Kunst mit Eifer und Hingebung studirend. Für die Musik war die Ausbeute klein, desto mehr gewann seine allgemeine künstlerische Bildung, namentlich seine Kenntniß in Malerei, Bildhauerkunst und Architektur, wobei ihm seine Fertigkeit im Zeichnen ganz besonders zu Statten kam.

Da er sich des Glückes erfreute, das Geld nicht zählen zu müssen, so konnte er Bekanntschaften aller Art suchen und pflegen, und da er ein feingebildeter, kenntnißreicher Mann war und überdies sehr bald als ausgezeichneter

Klavierspieler gerühmt wurde, so ward er überall gerne gesehen. Im Hause des preußischen Ministerresidenten Bunsen in Rom ging er häufig ein und aus; die Maler Bendemann, Cornelius, Overbeck, Horace Vernet, Schadow und viele andere waren seine Gesellschafter, und der Bildhauer Thorwaldsen ward sein vertrauter Freund; er verkehrte mit Lißt und Berlioz, und der Maler Hildebrand war sein Reisekamerad bis Neapel. In Rom componirte er „die erste Walpurgisnacht", den 115. Psalm, drei Motetten für Frauenstimmen (den Nonnen des Klosters von Santa Trinita gewidmet) und einiges Andere.

Im September 1831 kam er wieder in München an, spielte einige Male bei Hofe und ging dann nach Paris. Hier wurde er von der Cholera befallen und eilte, sobald er sich erholt hatte und reisefähig geworden, nach London, wo er mit großem Jubel empfangen wurde. Seine frühere Reise nach Schottland und Irland hatte ihm das geheimnißvolle Meer gezeigt, und die hier gewonnenen Eindrücke brachten in ihm die Stimmung hervor, welcher er in seiner „Hebriden-Ouvertüre" oder „Fingalshöhle" musikalischen Ausdruck gab. Mit diesem Werke gewann er sich in England Aller Herzen, und so oft er in einem Concerte spielte, wurde er mit lautem Beifall begrüßt. Aber in alle diese Freude hinein tönte plötzlich ein scharfer Mißklang, — die Trauerbotschaft von dem Tode des alten Zelter. Felix weinte ihm aufrichtige Thränen nach, denn der Verstorbene war ihm ein väterlicher Freund gewesen.

Das Jahr 1833 brachte ihm dafür eine großartige Anerkennung, indem ihn die kunstsinnige Stadt Düssel-

dorf zur Direction des „Rheinischen Musikfestes" berief.

Dieses nahm durch ihn einen so glanzvollen Verlauf, daß man beschloß, ihn dauernd für die Stadt zu gewinnen; zu diesem Behufe wurde die Stelle eines städtischen Musikdirectors geschaffen, Mendelssohn ward ernannt und nahm die Berufung dankbar an. Er hatte die wöchentlichen Uebungen des Singvereines zu leiten, die Musik bei dem Gottesdienste in den katholischen Kirchen zu dirigiren und die Winterconcerte zu besorgen; nach allen drei Richtungen erwarb er sich die volle Anerkennung der Düsseldorfer.

Es war ihm jedoch noch Besseres vorbehalten; im Jahre 1835 wurde er als Musikdirector der „Gewandhaus-Concerte" nach Leipzig berufen, trat am 4. October genannten Jahres in seinen neuen Wirkungskreis und gab dem musikalischen Leben und Streben der Stadt einen solchen Impuls, daß sie in dieser Beziehung die erste in ganz Deutschland wurde. Auf seinen Vorschlag und sein Betreiben wurde im Frühlinge des Jahres 1843 das „Conservatorium für Musik" gegründet, dessen Ruf sich weit über die Grenzen Deutschlands, ja bis über den Ocean verbreitete.

Im Jahre 1837 heirathete er Cäcilie Jeanrenaud, die Tochter eines reformirten Predigers in Frankfurt am Main, und wurde durch diese Verbindung in neuen, höchst angenehmen und fein gebildeten Kreisen heimisch. Da ihm die Gewandhaus-Concerte nur im Winter zu thun gaben, verlebte er die Sommermonate meist bei seinen Freunden und Verwandten in Frankfurt

oder in den nahe gelegenen malerischen Orten des Taunus; in dem Taunusstädtchen Hofheim war es auch, wo er 1842 ein Lieblingslied aller Männergesangvereine: „Wer hat dich, du schöner Wald" componirte.

Schon 1836 war bei dem Musikfeste zu Düsseldorf sein Paulus, das erste wirklich bedeutende Oratorium unseres Jahrhunderts, aufgeführt worden, dem im Jahre 1846 der nicht minder großartige Elias (erste Aufführung in Birmingham) folgte. — An Ehren fehlte es dem trefflichen Meister nicht. Die Universität Leipzig verlieh ihm die Doctorwürde, der König von Sachsen ernannte ihn zum Kapellmeister, und in Berlin kam man zu der Einsicht, daß man einen solchen Mann doch eigentlich an seine Heimath fesseln müßte. Aber trotz allen guten Willens des kunstliebenden Königs, Friedrich Wilhelm IV., zerschlugen sich die zweimal angeknüpften Verhandlungen, weil Mendelssohn keine Stelle annehmen wollte, bei welcher Titel und Gehalt die Hauptsache wären, und weil sich durchaus kein passender Wirkungskreis für ihn fand. Doch verdanken wir den Verhandlungen mit dem Könige die Musik zu Racine's „Athalia", zu „Oedipos auf Kolonos" und zu „Antigone".

Am 9. October 1847 traf ihn, obgleich er sich im Ganzen wohl fühlte, ein leichter Nervenschlag, der sich aber binnen drei Wochen noch zweimal wiederholte; am 4. November abends halb 10 Uhr verschied er.



Mendelssohn war eine echte Künstlernatur. In einem Briefe vom 15. Juli 1831 an Eduard Devrient heißt es: „Du machst mir Vorwürfe, daß ich schon 22 Jahre alt und doch noch nicht berühmt sei. Ich schreibe nicht, um berühmt zu werden. Nur daran denke ich, so zu componiren, wie ich es fühle; und wenn ich ein Stück gemacht habe, wie es mir aus dem Herzen geflossen ist, so habe ich meine Schuldigkeit dabei gethan; ob es nachher Ruhm, Ehre, Orden, Schnupftabaksdosen und drgl. einbringt, kann meine Sorge nicht sein." — Felix war auch der beste Sohn, den man sich denken kann. Gegen Ende des Jahres 1830 fand er, daß aus des Vaters Briefen eine tiefe Verstimmung spreche; er schrieb deßhalb am 22. November an seine Geschwister: „Ich glaube, Ihr macht einen Fehler im Betragen, den auch ich einmal gemacht habe", empfahl ihnen „von den Sachen die Seite mehr vorzukehren, die der Vater gern hat, und was ihn ärgert, verschweigt ganz. An uns ist es, dem Vater nachzugeben, sei das Recht auch noch so sehr auf unserer Seite. So lobt denn ein wenig, was er gern hat, und tadelt nicht, was ihm ans Herz gewachsen ist, namentlich nicht Altes, Bestehendes." Eben so liebenswürdig war er als Bruder und eben so mild und freundlich als Mensch. Das edelste Zartgefühl spricht aus folgendem Zuge: Zu einer alt gebräuchlichen Prozession in Düsseldorf sollte bessere Musik gemacht werden. „Der Bürgermeister sagt," schreibt Felix am 26. October 1833 an seine Schwester Rebekka, „sein Vorgänger sei evangelisch gewesen, der habe sich's gefallen lassen; aber er wolle selbst in der Prozession mitgehen,

nun müsse auch die Musik besser sein. Ein ganz alter, verdrießlicher Musikant mit einem schabigen Rock, welcher bisher den Takt dazu geschlagen hatte, wurde vorgeladen, erschien, und als sie ihm auf den Pelz fuhren, sagte er, er werde und wolle keine bessere Musik machen; wollten wir es besser haben, so möchten wir es einem Andern geben. Er wisse wohl, daß man jetzt viel Ansprüche mache; es solle jetzt Alles schön klingen, — das sei zu seiner Zeit nicht gewesen, und er mache es noch ebensogut, wie damals. Da wurde es mir wahrhaftig schwer, ihm die Sache abzunehmen, wiewohl es die Andern gewiß besser machen werden; aber ich dachte mir so, wenn ich in 50 Jahren einmal auf ein Rathhaus gerufen würde, und möchte so sprechen, und ein Gelbschnabel schnauzte mich an, und mein Rock wäre so schabig, und ich wüßte eben auch gar nicht, warum Alles besser klingen sollte, — und da wurde mir schlecht zu Muthe." —

Mendelssohn steht hoch als Künstler, sehr hoch; aber weit höher noch als Mensch.



Wohl wenige Componisten haben sich so rasch bei Kunstgenossen und Laien die ungetheilteste Anerkennung erworben, wie Mendelssohn. Und galt dieselbe denn auch zum großen Theile der Liebenswürdigkeit, dem fein gebildeten Wesen, kurz dem Menschen, so konnte sie doch der Künstler nicht minder beanspruchen. Die Technik des Klavierspiels stand ihm in außerordentlichem Grade zu Gebote, obwohl ihm rein Technisches nie Zweck war.

Dabei ließ ihn seine Phantasie, verbunden mit außerordentlicher Combinationsgabe, nie im Stiche. Wer jenen Abend im Cäcilienverein zu Frankfurt mit erlebt hat — es mag im Jahre 1844 oder 45 gewesen sein — da es hieß: „Mendelssohn ist da!" und ihm nun sein Lieblingswerk, die Matthäuspassion, theilweise und dann sein eignes Ave Maria vorgesungen wurde, — wie er sich dann an das Instrument setzte, über ein Thema aus dem Einleitungschore der Passion phantasirte, unvermerkt das Ave Maria mit hineinflocht, dann noch ein drittes augenblicklich erfundenes Thema hinzubrachte und nun alle drei verarbeitete — wer dies und Aehnliches angehört und ihn dabei gesehen hat, der begreift auch den entsetzlichen Eindruck, welchen, ebenfalls in einer Probe desselben Vereins, als eben des Meisters „Elias" studirt wurde, die urplötzlich hereindringende Kunde machte: „Mendelssohn ist todt"! — Wie geschickt er die Mittel zu verwenden wußte, davon geben seine Werke an zahlreichen Stellen Beweis; namentlich die Instrumentirung verdankt ihm viel. Und wie er das Geringste zu benutzen verstand, zeigt die Rolle des Schulzen in dem Liederspiele „Die Heimkehr". Die Aufführung sollte im Familienkreise stattfinden; der Vertreter jener Rolle konnte aber überhaupt nicht Intervalle treffen. Mendelssohn richtete daher das Terzett, in welchem Jener nicht zu entbehren war, so ein, daß derselbe immer nur denselben Ton — das kleine F — zu singen hat. Nachmachen kann dies Kunststückchen jeder tüchtige Musiker — aber er hat es zuerst gemacht.. — Neben dem Geschicke im Gestalten stand dem Meister aber auch eine

reiche Schaffenskraft zu Gebote. Nicht ganz mit Unrecht hat man ihm den Vorwurf einer gewissen Einseitigkeit gemacht. Mendelssohn's Natur war eine feine, weiche. Und in weichem Tone, in feiner Arbeit ergeht sich der Componist besonders gerne. Wo er kräftig werden will, wird er leicht unruhig. Eben jene Einseitigkeit, welche sich äußerlich auch in häufiger Wiederkehr einzelner melodischer und harmonischer Wendungen zeigt, hat es den kleineren Geistern nach ihm leicht gemacht, ihn nachzuahmen. Und in der That ist wohl kein Componist in seinem Style je soviel nachgeahmt worden, wie Mendelssohn; ja, wir sind schon dahin gekommen, über den Nachahmern den originellen Meister zu vergessen; und er, dessen blühende Romantik wir als ein durchaus Neues anerkennen mußten, er, der diese Anerkennung bei Lebzeiten in reichstem Maße fand, fängt nun, noch bevor ein halbes Jahrhundert vergangen, bereits an, bedenklich unterschätzt zu werden. Doch solche Ansichten ändern sich mit den Jahrzehnten. Und wir wollen hoffen, daß jetzt, wo Mendelssohn's Werke durch billigere Ausgaben allgemeiner zugänglich werden, die Bekanntschaft mit ihnen den Sinn für Ebenmaß und Formschönheit neu beleben werde. Wir brauchen nicht blind zu sein gegen die Mängel in den Oratorien „Paulus" und „Elias" und werden doch zugeben müssen, daß Bedeutenderes auf diesem Gebiete in neuerer Zeit nicht entstanden ist. Wir werden uns nicht leicht entschließen, ein Dutzend „Lieder ohne Worte" unmittelbar hintereinander zu hören, aber daß fast jedes einzelne ein kleiner Juwel ist, werden wir einräumen

müssen. Und wenn wir fragen, was in den letzten dreißig Jahren geschaffen worden, das sich mit seinen Werken messen dürfte, so wird die Zahl eine äußerst kleine sein. Und was haben wir denn seinen frischen, volksthümlichen Liedern zu 4 Stimmen Ebenbürtiges an die Seite zu setzen? Unsere Zeit will vorwärts; aber die Kunst wird in Diesem und Jenem, worin sie zu weit gegangen, auch einmal wieder rückwärts müssen; und man wird von Neuem einsehen, was dieser Meister war. Er hat wahrlich „den Besten seiner Zeit genug gethan" und darum „gelebt für alle Zeiten".





Frédéric Chopin.

In der alten Stadt Nancy in Lothringen wurde im Jahre 1770 Nicolaus Chopin, der Vater des berühmten Klaviercomponisten, geboren und erhielt als Sohn wohlstehender und gebildeter Eltern eine feine Erziehung. Als er zum Jüngling heranwuchs, bemächtigte sich seiner ein eigenthümliches, übrigens in jener Zeit dort häufiges Sehnen und Verlangen nach einem fernen Lande. Welcher Deutsche hätte sich nicht einmal nach Italien, nach Norden, vielleicht gar nach Amerika gesehnt! Aber nicht dahin stand Chopin's Sinn: nach Polen wollte er. Der König Stanislaus Leszynski von Polen war ein milder, guter Herr gewesen, der es aufrichtig wohl meinte mit seinem Volk, — nur gerade für dieses Volk, für die damaligen Beziehungen zu den Nachbarvölkern mangelte ihm die nöthige Energie; und so mußte er sich darein ergeben, daß man ihn 1735 zwang, sein Land zu verlassen, und ihm für seine Lebenszeit die Regierung

des Herzogthums Lothringen übergab. Natürlich folgten ihm viele polnische Große und Adelige dorthin, und die Verbindung zwischen beiden Ländern wurde lebhaft unterhalten.

König Stanislaus fand günstige Verhältnisse in Lothringen; das Volk war für seine Reformen empfänglich, und die Nachbaren mischten sich nicht ein. Milde Stiftungen und Anstalten für Wissenschaft und Kunst erstanden unter seiner Regierung; und als das Volk sich dessen bewußt wurde, daß es dem Könige und seiner Regierung so Vieles verdanke, und zugleich, daß er und die meisten seiner Rathgeber und Beamten Polen waren, so gestaltete sich allmählich im Volksbewußtsein „Polen" zu einer Art Mutterland für Lothringen. — Nun war, als Nicolaus Chopin geboren ward, König Stanislaus seit zwei Jahren todt und die Regierung Lothringens an Frankreich zurückgefallen; sei es nun, daß das Volk unter der neuen Regierung sich wirklich weniger wohl befand, oder sei es auch nur die Anhänglichkeit an das Alte, sofern dies irgend ein Gutes war, — kurz, es ergriff die Lothringer — und die Gebildeten zumeist — eine Sehnsucht nach Polen, dem vermeintlichen gelobten Lande, der sich auch Chopin nicht entziehen konnte. Und sie sollte befriedigt werden. Als er noch nicht ganz 18 Jahre zählte, lernte ihn ein vornehmer und reicher Pole kennen, schlug ihm vor, als Hauslehrer mit ihm nach Warschau zu gehen, und mit Freuden willigte Chopin ein.

In welch reges Leben und Treiben kam er dort! Die Wogen des Patriotismus gingen hoch; die erste Theilung des unglücklichen Landes war geschehen — die zweite

folgte nur zu bald. Neue Regierung — neue Verfassung — neue Gesetze; auf der einen Seite der Adel, der seine Privilegien nicht aufgeben — ein großer Theil des Volkes auf der andern, der dieselben abschaffen wollte; dazu die Nachbar-Regierungen, welche sich in Alles einmischten. Chopin nahm lebhaften Antheil an diesen Bewegungen und hatte sich bald gewöhnt, Polen als sein Vaterland zu betrachten. Als aber im Jahre 1795 das hartgeprüfte Land aus der Reihe der selbstständigen Königreiche ganz ausgestrichen wurde, da wollte Nicolaus zurück nach Lothringen — das Herz blutete ihm wie jedem echten Polen — eine ernste Krankheit verhinderte jedoch die Ausführung des Vorsatzes. Und als nach längerer Zeit die Genesung so vollständig war, daß die Reise hätte unternommen werden können, da hatte sich das Gemüth beruhigt; er hatte eine sehr vortheilhafte Stellung bei dem Grafen Skarbek angenommen, hatte endlich ein Mädchen kennen gelernt, das ihn für das Leben fesseln konnte — und blieb. Anno 1806 verheirathete er sich mit seiner Justine. Einen Theil des Jahres wohnte der Graf auf seinem Dorfe Zelazowa-Wola, und hier wurde am ersten März 1809*) François Frédéric Chopin geboren, der einzige Sohn von Nicolaus, einer der trefflichsten Klavierspieler und Klaviercomponisten der Zeit nach Beethoven. Im nächsten Jahre zog die Familie Chopin nach Warschau, wo der Vater Professor am Lyceum und später an der Akademie der katholischen Geistlichen wurde. Hier verlebte Fritz seine Jugendjahre.

---

*) Auf dem Denkmale in Warschau steht 1810.

Lange dauerte es nicht, so trat das musikalische Talent des Knaben mit aller Macht hervor, und die Eltern zögerten auch nicht, es durch geregelten Unterricht in die rechten Bahnen zu lenken. In dem Böhmen Zywny erhielt Friedrich einen tüchtigen Klavierlehrer. Aber zu gleicher Zeit machte sich auch der Schaffenstrieb geltend; das Kind phantasirte schon am Klaviere, noch ehe es die Noten soweit kannte, um von seinen eigenen Phantasien Etwas aufschreiben zu können. Dabei waren die Fortschritte in der Technik des Spieles so außerordentlich, daß das Wunderkind im Alter von neun Jahren bereits bei einem Concerte in Warschau als Virtuose auftreten konnte; und nachdem dies einmal mit Glück geschehen war, durfte der Junge bald bei keiner bedeutenderen Musikaufführung mehr fehlen. Die Eltern hatten zwar anfangs nicht die Absicht, den Sohn der Künstlerlaufbahn zu übergeben; als derselbe jedoch nach vollendetem Gymnasialcursus seine Neigung dafür entschieden erklärte, setzten sie ihm kein Hinderniß entgegen. Da der Vater ein angesehener Mann und durch seine Stellung vielfach in den Kreisen der polnischen Großen eingeführt war, so war es natürlich, daß der Sohn sich früh eine gewisse Feinheit aneignete, welche sein ganzes Wesen durchdrang, und jeder bedeutende Eindruck, den er erhielt, gestaltete sich in ihm zu Musik.

War er zur Ferienzeit auf dem Lande, so streifte er umher, ließ Sonne, Wald und Flur auf sich einwirken und lauschte aufmerksam den Volksweisen, die ihm hin und wieder entgegenklangen; dann setzte er sich an das Instrument und ließ austönen, was sich innen gestaltet hatte

— schmückte die Volkslieder mit Variationen und phantasirte Stunden lang. Die Eltern sahen ein, daß auch nach dieser Seite hin der geordnete Unterricht nicht fehlen dürfe, und sie trafen die glücklichste Wahl: Joseph Elsner, Director des Conservatoriums zu Warschau, ward Friedrichs Lehrer. Elsner war nicht nur selber ein trefflicher Componist, sondern auch ein einsichtsvoller Lehrer. Gar bald erkannte er, daß das Einzige (und freilich Höchste) was ihm fehlte — Genialität — sein junger Zögling in reichem Maße besaß; er machte es daher, wie einst Vater Haydn seinem großen Schüler gegenüber — er ließ gar Manches ruhig hingehen, was der Schule als „Fehler" gilt. Aber Elsner's Schüler war kein störriger Brausekopf, er war ein feinfühlender Jüngling; und verstand der Lehrer den genialen Schüler, so verstand dieser hinwiederum den einsichtigen Lehrer, — und das Resultat war eine in Beiden nie erlöschende Zuneigung. So lange Chopin in Warschau war, ward keine seiner Compositionen gedruckt oder auch nur aufgeführt, ohne daß sie Elsner geprüft und gut geheißen hätte. Und als jener längst berühmt und geehrt in der Weltstadt Paris lebte, enthielt fast jeder Brief an die Eltern zugleich Grüße an den Lehrer, oft mit der Bitte, demselben dieses oder jenes neue Stück zu zeigen, damit er sein Urtheil darüber abgebe.

In einem Punkte freilich hat Chopin die Hoffnungen des Lehrers nie erfüllt: Elsner hatte eine Anzahl polnischer Operetten componirt, und die Oper galt ihm, wie so vielen Andern, als das Höchste, was in der Musik zu leisten sei; daß sein großer Schüler deßhalb auch eine

Oper schreiben müsse, war ihm ausgemacht. „Du bist uns immer noch eine Oper schuldig", schrieb er ihm nach Paris. Allein Chopin suchte lange nach einem passenden Texte, fand jedoch keinen, begann auch einmal eine dramatische Arbeit, ließ sie aber wieder liegen; der feine Detailzeichner konnte nicht en gros malen, — es war sein Fach nicht.

Doch kehren wir zurück zur Jünglingszeit unsers Componisten. Ein kurzer und dann ein längerer Ausflug nach Deutschland (wozu ja damals auch Prag und Wien zu rechnen waren) hatte ihn bereits als Virtuosen berühmt gemacht und ihm Bekanntschaft mit bedeutenden Musikern, sowie mit hochstehenden Persönlichkeiten verschafft, als er gegen Ende des Jahres 1829 nach Warschau zurückkehrte. Viele Compositionen brachte er fertig mit: Notturnos, Polonaisen, Mazurkas und das erste Concert, in F-Moll; das andere, in E-Moll, wurde kurz nach seiner Rückkehr vollendet. Mitten in diese Zeit, da ihm in Warschau viel Anerkennung wurde, fällt jedoch der Beginn einer gewissen Unzufriedenheit, einer Sehnsucht nach einem ihm selbst vielleicht nicht ganz klaren Ziele. Verschiedenes mag wohl eingewirkt haben, ihn zu bedrücken: Seine jüngste Schwester, der Liebling der ganzen Familie, war 1827 im Alter von 14 Jahren gestorben; Warschau bot zwar viel musikalischen Genuß, es fehlten aber doch jene Kunstgrößen, wie sie sich in Städten wie Wien, Berlin, Paris vereinigt finden, und Chopin empfand, daß er hier nicht an einem Centralpunkte künstlerischen Wirkens lebe. Seine Compositionen waren im Auslande noch wenig gekannt und nicht gerade

besonders günstig von der Kritik aufgenommen worden — begreiflicher Weise: wichen sie doch im Style gänzlich von allem Ueblichen ab! Erforderten sie doch einen so eigenthümlichen Vortrag, daß man sie von ihm selbst oder von einem Ebenbürtigen hören mußte, um sie zu verstehen! Vielleicht mehr als dies Alles mag jedoch das Schicksal seines unglücklichen Vaterlandes auf seine Stimmung gewirkt haben. Polen schmachtete unter dem Drucke einer Verwaltung, die jede nationale Regung mit der unerbittlichsten Härte niederdrückte. Natürlich gährte es in den Gemüthern, und der letzte Aufstand bereitete sich vor; Chopin nahm lebhaften Antheil an Allem, ohne sich faktisch betheiligen zu können, aber er sehnte sich hinweg aus all diesen Zuständen. Im Einverständnisse mit seinen Eltern verließ er das Vaterhaus Ende 1830 zu einer Reise, deren Dauer auf etwa 2 Jahre berechnet war; daß er es nicht mehr wiedersehen sollte, ahnte noch Niemand.



Ueber die auf den früheren Ausflügen schon berührten Städte ging es zuerst nach Wien, wo sich Frédéric längere Zeit aufhielt; das eigentliche nächste Ziel sollte aber Italien, das gelobte Land der Musik, sein. Da brach der Aufstand in Warschau aus, und Chopin trug sich mit dem Gedanken, zurückzukehren. „Könnte ich wenigstens Euer Tambour sein!" schrieb er in tragikomischem Ernste. Allein das Zurückkehren wurde ihm von den Seinen und von allen Seiten widerrathen, und so blieb er denn bis

in den Juli 1831. Das Schicksal seines Vaterlandes war eigentlich jetzt schon entschieden; es nun wiedersehen mochte er am wenigsten. Immer stärker aber trat bei ihm die Idee hervor, daß er ganz selbstständig werden müsse und von seinen Eltern keine Geldopfer mehr verlangen dürfe. Weder mit Concerten, noch mit dem Verkaufe der Compositionen wollte es nach Wunsche gehen. Erst als ein Genie dem andern die Hand reichte, änderte sich das. Robert Schumann, ein Jahr jünger als Chopin, kannte von demselben noch Nichts, als ihm die Variationen über „Reich' mir die Hand" aus Don Juan zu Gesichte kamen. Er recensirt sie in einem wahrhaft begeisterten Aufsatze*), welcher — indem Schumann fingirt, mit dem Notenheft in der Hand in eine Gesellschaft Gleichgesinnter einzutreten — mit den Worten beginnt: „Hut ab, meine Herren! Ein Genie!" Auch später versäumte er nie, sich des genialen Kunstgenossen auf's Wärmste anzunehmen. Doch unterließ er darum nicht, hin und wieder auf die Schattenseiten desselben hinzuweisen, d. h. auf die nicht allzuselten bei ihm auftretende Krankhaftigkeit, Ueberreiztheit, deren Spuren schon frühe sich zeigten. Für Chopin aber war zwar durch Schumann's Anerkennung die Componistenbahn geebnet, seine äußeren Verhältnisse besserten sich jedoch nur allmählich. Er nahm seinen Aufenthalt in München, dann in Stuttgart, — sein Gemüth sollte nicht zur Ruhe kommen. Noch hatte er, den man vielleicht mit den schlimmsten Nachrichten aus dem Vaterlande verschont

---

*) In der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" im Jahre 1831.

hatte, auf dessen endliche Erlösung gehofft, da traf im September 1831 die Nachricht von der Capitulation Warschau's ein; und ungefähr um dieselbe Zeit mag es gewesen sein, als ihm die Mittheilung wurde, ein Mädchen in der Heimath, dessen er stets in reinster Liebe gedachte, habe sich verheirathet. Für diese Leiden gab es nur Eine Cur: Arbeit! Die geträumte Seligkeit im Lande Italien wurde aufgegeben; in die Weltstadt Paris wollte er, noch einmal tüchtig studiren, dann als Virtuose und Componist berühmt werden. Bei Beginn des Winters war er bereits an den Ufern der Seine, sein erstes Concert, im Februar 1832, deckte aber die Kosten nicht. Der Getäuschte ward erbittert; Pläne zur Auswanderung nach Amerika beschäftigten ihn, — da führte ihn der Zufall eines Abends in eine Soirée bei Rothschild. Sein Spiel, seine Compositionen entzückten den Kennerkreis aus der höchsten Schicht der Pariser Gesellschaft. Der begeisterte Biograph Chopin's, Karasowski (dessen hier dankbar gedacht werden muß, da er begreiflicher Weise Hauptquelle für jede Darstellung des Lebens dieses Künstlers ist) sagt: „Von diesem Abende an änderte sich seine Lage wie durch Zauberei; die Zukunft lächelte ihm wieder, die Nebel wichen vor den Strahlen seines Glückssternes." Er fing an, gut honorirten Unterricht zu geben; die Salons der Vornehmen machten sich ihn streitig; das größte Glück für einen Concertunternehmer war, wenn Chopin mitwirkte, und bald konnte einer seiner Freunde in die Heimath berichten: „Chopin ist gesund und kräftig; er verdreht allen Französinnen die Köpfe, die Männer sind

eifersüchtig. Er ist jetzt in der Mode, und sehr bald wird die feine Welt Handschuhe à la Chopin tragen. Nur die Sehnsucht nach dem Vaterlande verzehrt ihn." Und dieses Leuchten des Glückes, dessen Schatten übrigens der letzte Satz klar genug andeutet, sollte sich noch erhöhen. Er hatte 1835 in Paris eine liebenswürdige junge Polin kennen gelernt, die es verstand, sein Herz zu fesseln; im folgenden Jahre suchte er sie und ihre Mutter in Marienbad auf, und Alles wurde vorläufig geordnet; aber schnell, wie die Sonne gekommen, schwand sie vom Horizonte des Künstlers, — wenige Monate nach seiner Rückkehr reichte das Mädchen einem Grafen die Hand. Zwar fand Chopin eine hingebende Freundin in Mme. Dudevant — bekannt unter ihrem Schriftstellernamen George Sand —, aber sein Herz, seine Lebenskraft war gebrochen. Im Herbste 1837 erlitt er den ersten heftigen Anfall einer Halskrankheit. Ein Aufenthalt in Majorka hatte den wohlthätigen Einfluß nicht, den man gehofft; seine Reizbarkeit und nervöse Verstimmung erhöhten sich von Monat zu Monat. Die Lungenaffection, welche ihn schließlich hinraffte, entwickelte sich langsam; es traten Monate, ja Halbjahre scheinbaren Stillstandes ein; dann ergriff er die gewohnte Thätigkeit mit übermäßiger Energie. Jeder neue Schicksalschlag brachte ihn um mehrere Stufen herunter: im Jahre 1844 raubte ihm der Tod den geliebten Vater; 1847 führten Mißhelligkeit und Mißverständnisse den Bruch mit George Sand herbei; und 1848 verlor König Louis Philipp, ein großer Gönner des Künstlers, seine Krone. Da verließ auch

Chopin, schon schwer leidend, Frankreich und wandte sich nach London. Er wirkte daselbst noch in Concerten mit und erfreute sich auf Stunden der Ehre, die ihm allenthalben widerfuhr; aber die Schmerzen machten ihm das Leben zur Qual. 1849 kehrte er nach Paris zurück, und man rief die älteste Schwester, welche ihn schon 1844 gepflegt hatte, aus der fernen Heimath herbei, — unter ihren Augen verlebte er die letzten Tage, verschied er in früher Morgenstunde des 17. October 1849. Sein Körper ist auf dem Friedhofe Père-Lachaise gebettet; nur sein Herz hat man, seinem Wunsche gemäß, nach Warschau gebracht, wo es in der Kreuzkirche aufbewahrt ward. Als i. J. 1880 das Denkmal Chopin's in Warschau vollendet wurde, fügte man des Künstlers Herz demselben ein. So ruht es im Vaterlande, dem es nie entfremdet war.



So kurz das Leben Chopin's war, — seine Aufgabe hat er erfüllt. Das Klavier war seine Welt; mehr Mittel bedurfte, wollte er nicht. Was er im Uebrigen geschaffen — ein Trio, einige Stücke mit Violoncello, einige Hefte Lieder — steht in Quantität und Qualität weit zurück gegen seine Solostücke. In diesen ist er absolut unnachahmbar; wer es noch versucht hat, à la Chopin zu schreiben, ist daran gescheitert. Am schwärmerischsten finden wir ihn in den Notturnos; keck und energisch in den Mazurken; diesen, sowie den Walzern ist der grelle Wechsel der Stimmung eigen. Trotzdem, daß die meisten seiner

Werke technisch sehr schwer sind, ist doch die Schwierigkeit, sowie das Bravourhafte nirgends Zweck. Man muß sich in die Eigenart Chopin's hineinleben; wer von ungefähr an ihm nippt, lernt ihn weder vortragen noch verstehen. Wer sich ihm eine Zeitlang hingibt, und selber eine gesunde Natur ist, wird sagen müssen: Es ist gut, daß es nicht viele solcher exclusiven Componisten gibt, — aber sehr gut, daß wir ihn haben — ein Genie war er gewiß! Als man seinen Lehrer einst darauf aufmerksam machte, wie der Schüler sich in rhythmischer Anordnung und harmonischer Modulation so gar wenig dem Herkömmlichen füge, antwortete der scharfsichtige Elsner: „Es ist wahr, er geht ungewöhnliche Wege; aber laßt mir ihn in Frieden, — er wird auch an ein ungewöhnliches Ziel gelangen."

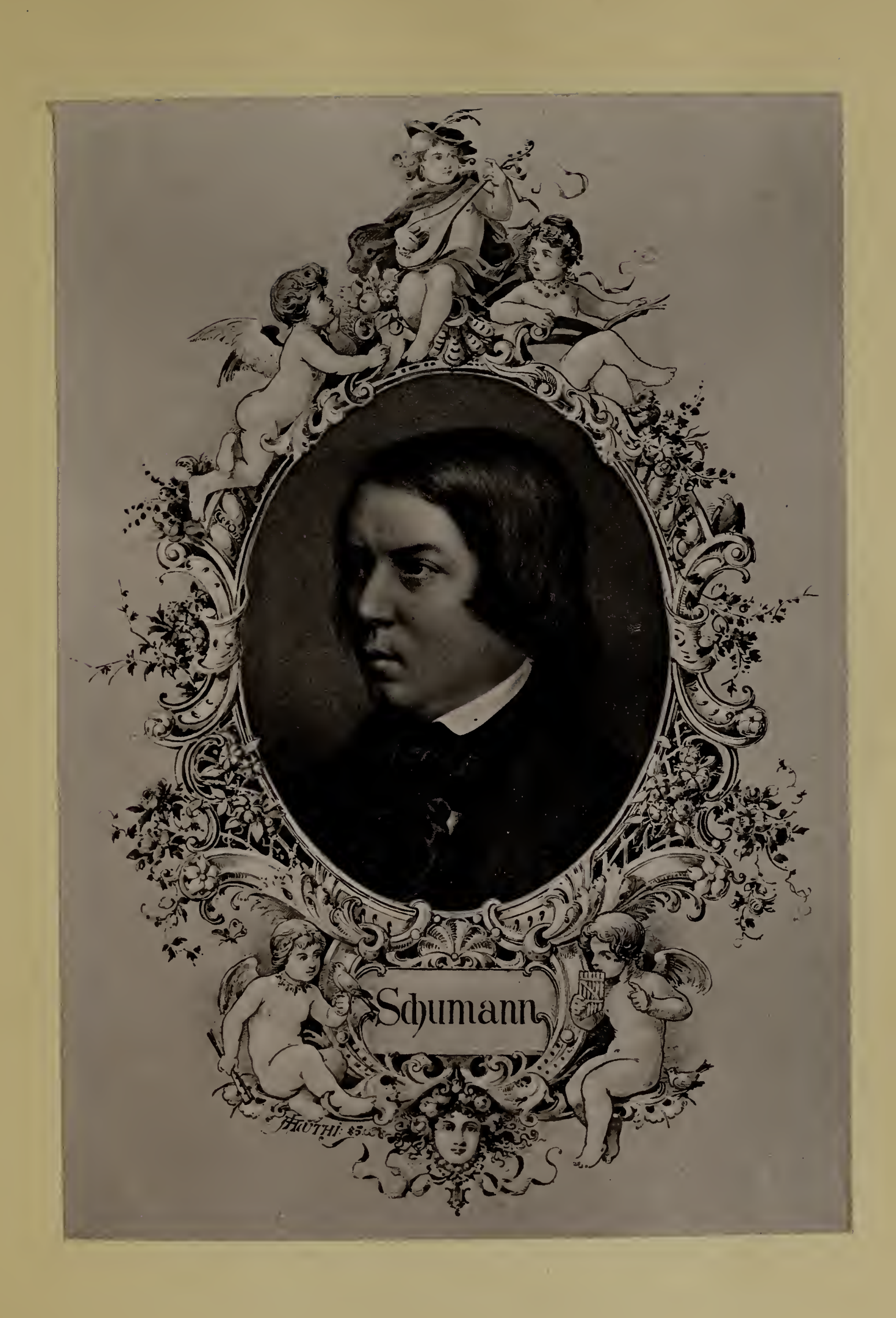


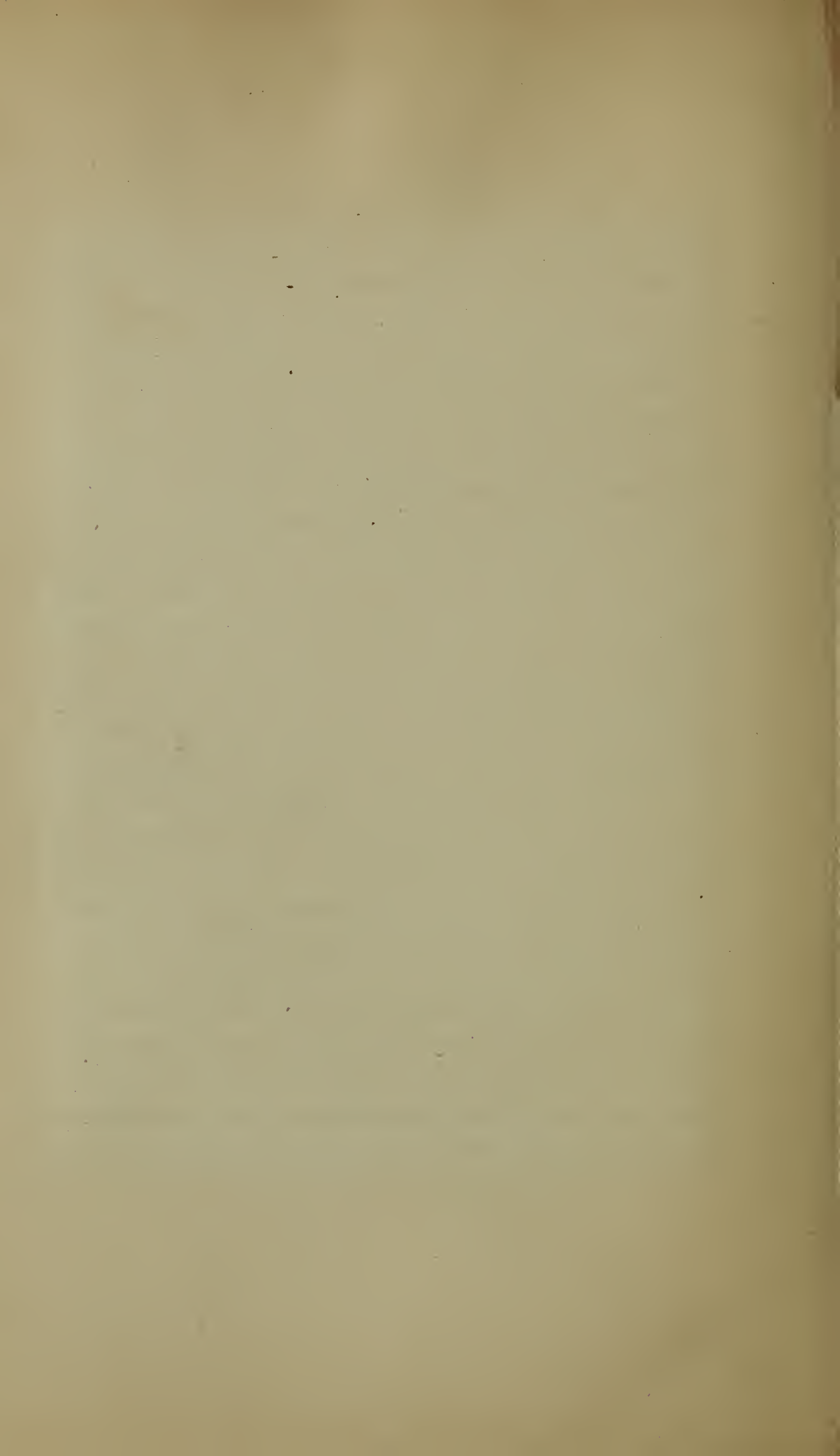


Robert Schumann.

Der Kaufmann August Schumann fühlte sich in seinem Berufe nicht recht behaglich; sein Streben war ein anderes, und hätte ihn der Vater die Gelehrtenlaufbahn betreten lassen, so würde das den Neigungen August's besser entsprochen haben. Er fügte sich dem Willen der Eltern; als es ihm in seinem Geschäfte aber gar nicht wohl und heimisch werden wollte, gab er es auf und widmete sich der Schriftstellerei. Zwar bereicherte er die Literatur mit einigen schätzenswerthen Arbeiten, allein er sah doch sehr bald ein, daß er von seiner Feder nicht leben konnte, und um nun die Beschäftigung mit gelehrtem Wissen und ergiebigem Broderwerb in praktischer Weise zu verbinden, gründete er in Zwickau die Buchhandlung „Gebrüder Schumann", die sich in kurzer Zeit einen sehr guten Ruf erwarb.

Das jüngste von August's fünf Kindern war Robert, geboren den 8. Juni 1810. Zwar zeigte sich schon


Schumann



bei dem Knaben Neigung zur Musik, doch war diese Neigung nicht so entschieden ausgesprochen, daß man über die Wahl des künftigen Berufes nicht hätte in Zweifel sein können, und der Vater bestimmte seinen Sohn denn auch zum Studium der Jurisprudenz. Allein je weiter der Knabe im Gymnasium vorrückte, desto weniger Freude machten ihm Griechisch und Latein, desto mehr beschäftigte er sich mit Musik; und als die älteren Gymnasiasten musikalische Abendunterhaltungen einrichteten, war er einer der fleißigsten und eifrigsten Theilnehmer. Nach und nach wurde der Vater bedenklich, ob die Advokatenlaufbahn für seinen Sohn wirklich eine gute und heilbringende Wahl sei, und nahm ernstlich in Ueberlegung, ob nicht die Musik den Anlagen seines Robert besser entspräche als das Jus; die Mutter aber entsetzte sich über diesen Gedanken, der ihren Jüngsten, statt ihn in die ebene und gut betretene Bahn eines königlichen Beamten zu bringen, dem blinden Schicksal überließ. Ihrer energischen Einsprache gelang es, den Vater von jeder weiteren Verfolgung seines Gedankens abzuhalten, und nachdem August Schumann im Jahre 1826 gestorben war, wurde selbstverständlich seines verwegenen Planes gar nicht mehr gedacht.

Im Alter von achtzehn Jahren bezog Robert die Universität Leipzig. Die Mutter war beruhigt, aber kaum hätte sich ein Platz finden lassen, der den jungen Studenten mehr von seinem Fache abgezogen und entschiedener zur Musik geführt hätte, als gerade Leipzig mit seinem überaus regen musikalischen Treiben. Robert ließ denn

auch die Rechtswissenschaft bei Seite liegen, hörte philosophische Vorlesungen, vertiefte sich in Jean Paul und Byron, betheiligte sich an musikalischen Aufführungen, componirte auch und spielte mit großem Eifer Klavier unter Anleitungen des trefflichen Friedrich Wieck, welcher als Lehrer des Pianofortespieles wirklich Ausgezeichnetes leistete. Im folgenden Jahre ging er nach Heidelberg, lebte lustig als Student, verbrachte die Sommermonate in Oberitalien und widmete den Winter ganz und gar der Pflege der Tonkunst; der flotte Bursche und geniale Klavierspieler war ein überall gerne gesehener Gast. Robert führte ein heiteres, glückliches Leben, die Jurisprudenz hatte ihn noch keine einzige Stunde darin gestört.

Vier Semester waren bereits verflossen, von der Rechtswissenschaft verstand er gerade so viel wie vor zwei Jahren; allein so konnte es doch nicht weiter gehen. Am 30. Juli 1830 schrieb Robert also an seine Mutter, wenn sie ihr Kind dereinst glücklich sehen wolle, müsse sie ihm gestatten, sich ganz der Musik zu widmen; damit sie aber beruhigt sei, wolle er sich einem Examen Wieck's unterwerfen, und erst wenn dieser ihn als genügend begabt erkläre, verlange er die mütterliche Einwilligung. Die Mutter konnte seinen Bitten nicht widerstehen, und da Wieck's Zeugniß überaus günstig lautete, wanderte im Herbste 1830 Robert wieder nach Leipzig und zog in das Haus seines ehemaligen Lehrers, unter dessen Anleitung er auch fernerhin seine musikalischen Studien betreiben wollte; die Rechtswissenschaft hatte den Abschied bekommen.

Schumann hatte die Absicht, sich als Klaviervirtuose auszubilden, und strebte nach der Erreichung dieses Zieles mit einer Energie, die wahrhaft wunderbar genannt werden muß. So befestigte er z. B. an der Zimmerdecke einen Strick, welcher — herunterhängend — ihm den dritten Finger der rechten Hand festhalten mußte, also daß er die übrigen vier Finger üben konnte, ohne jenen daran Theil nehmen zu lassen. Allein gerade diese Strenge in Verfolgung seines Zieles machte ihm die Erreichung desselben unmöglich; den dritten, so unerbittlich traktirten Finger befiel eine Lähmung, welche sich nach und nach der ganzen Hand mittheilte, und wenn diese auch wieder so weit geheilt wurde, daß Schumann schreiben und sogar spielen konnte, war nun doch an den Virtuosen nicht mehr zu denken, und der Componist trat in den Vordergrund. Um sich dazu noch weiter auszubilden und in jeder Hinsicht tüchtig zu machen, nahm er Unterricht bei Heinrich Dorn, dem Kapellmeister der Oper, und studirte mit dem ihm eigenen — und ihn wirklich aufreibenden — Eifer die Werke der großen Tonmeister. Dadurch wurde auch sein Urtheil geschärft, sein Geschmack gebildet, und er fühlte das Bedürfniß, in gleicher Richtung schriftstellerisch auch auf größere Kreise einzuwirken.

Im Jahre 1834 gründete er die „Neue Zeitschrift für Musik", mit welcher er einen sehr weit gehenden Einfluß auf die musikalische Bildung übte, und deren Redaction er zehn Jahre lang selbst besorgte. Ihm zur Seite stand ein Verein junger, strebsamer Künstler, welche bei Wieck ein- und ausgingen, die „Davidsbünd-

ler", die sich zur Aufgabe gesetzt, den Goliath Formalismus zu bekämpfen; und der Sieg fehlte ihnen nicht. Doch hat dieser Verein nie als wirkliche, constituirte Gesellschaft existirt; den Namen „Davidsbündler" erfand er nur für seine Zeitungsartikel. Ebenso lebten die scharf charakterisirten Persönlichkeiten, der feurige, sarkastische Florestan, der milde Eusebius und der besonnene Raro, nur in seinem Kopfe. Die zuweilen genannte Virtuosin Chiarina (Clärchen) war freilich kein Hirngespinnst! —

Als nämlich Robert im Jahre 1828 den ersten Unterricht bei Wieck nahm, fand er daselbst dessen Töchterchen Clara Josephine, das ihm durch sein vortreffliches, ausdrucksvolles Klavierspiel auffiel und bereits in einem öffentlichen Concerte ungetheilten Beifall erworben hatte; ein weiteres Interesse hatte der achtzehnjährige Studiosus an dem neunjährigen Mädchen damals noch nicht. Allein zwei Jahre später zog er ganz in Wieck's Haus; das Kind wuchs unter den Augen des Jünglings zur Jungfrau heran, und beide waren durch ein gleiches Streben verbunden, das Reich der Töne vereinigte sie. Als Robert siebenundzwanzig Jahre alt war und Clara (geboren 1819) achtzehn, bat er den Vater Wieck um die Hand seiner Tochter; allein dieser stieß den Antrag weit von sich und erklärte, er werde seine Clara nur einem Mann geben, der auch eine entsprechende Stellung einnehme. Schumann veröffentlichte Compositionen, welche ihm eine große Zahl von Verehrern erwarben; stattete seine Zeitschrift mit den gediegensten Aufsätzen aus, so daß das Blatt sich eine gewichtige Bedeutung in Musikerkreisen und eine ansehnliche

Schaar von Lesern gewann; aber der Vater Clara's ließ sich nicht erweichen.

Robert erwarb von der Facultät in Jena die philosophische Doctorwürde und unternahm, mit dieser Auszeichnung geschmückt, abermals einen Versuch, die Einwilligung Wieck's zu erlangen, — doch war jede Mühe erfolglos. Vorstellungen und Bitten halfen Nichts, Clara's Thränen flossen umsonst, und als die Beiden jahrelang vergebens gefleht hatten und ihrem Glücke (nach ihrer Ansicht) Nichts im Wege stand als der Wille des Vaters, beschlossen sie: „Wenn es nicht möglich ist, daß wir mit seiner Zustimmung in unserer Verbindung glücklich werden, dann geschehe es ohne dieselbe." Schumann richtete das Haus vollständig ein und ließ sich im September 1840 in Schönefeld bei Leipzig trauen, wobei das Gericht den Mangel der väterlichen Einwilligung supplirte. Als Wieck jedoch nach der Hochzeit das überschwängliche Glück der jungen Gatten sah und diese ihm immer und immer wieder in Liebe nahten, versöhnte er sich allmählich mit ihnen.

Clara nahm ihrem Manne alle Sorgen des äußeren Lebens ab, räumte ihm Alles aus dem Wege, was ihn in seiner poetischen Stimmung stören konnte; er lebte nur der Kunst und seinem Glücke, und eine große Zahl herrlicher Lieder ist Ausdruck seiner Seligkeit. Die gegenseitige Liebe der Gatten blieb stets gleich und innig; acht Kinder mehrten das häusliche Glück, und von Jahr zu Jahr größer ward der Kreis von Verehrern und Freunden, welcher sich um das Künstlerpaar sammelte. Die Redaction seiner Zeitschrift übertrug Schumann seinem Freunde

Franz Brendel und trat 1844 mit seiner Frau eine Kunstreise durch Rußland an, welche Beiden die lebhafteste Anerkennung und Auszeichnungen aller Art brachte. Im lichtesten Sonnenscheine des Glückes kehrten sie zurück, ließen sich in Dresden nieder, und man kann wohl annehmen, das war die Zeit, in welcher das Barometer ihres Glückes am höchsten stand. Leider sollte es noch sehr tief sinken.



Schon im Jahre 1833, also erst 23 Jahre alt, war Robert einmal in einen eigenthümlichen Krankheitszustand verfallen, der zwischen unnatürlicher Aufregung und äußerster Ermattung wechselte und wohl eine Folge übermäßiger Anstrengung und Ueberarbeitung war. Der Patient wurde hergestellt, es blieb aber eine gewisse Aengstlichkeit und Furchtsamkeit bei ihm zurück, die sich im Jahre 1845 wieder in höchst bedenklicher Weise steigerte. In steter Todesfurcht, dachte er nur an Vergiftung und Mord; ihm graute vor jedem eisernen Werkzeuge, selbst vor einem Schlüssel; er litt an Schlaflosigkeit und aufregenden Gehörstäuschungen, und sobald er irgend eine geistige Arbeit angriff, verfiel er in vollständige Ermattung und heftiges Zittern. Kalte Bäder waren das hauptsächlichste Mittel, welches die Aerzte gegen sein Leiden anwandten, und ihrer Sorgfalt und der treuen Pflege seiner Frau gelang es, dem Kranken die Gesundheit wiederzugeben — wenigstens scheinbar. Nach seinem Tode soll sich herausgestellt haben,

daß es ein organisches Hirnleiden war, was sein geistiges Leben trübte und sein körperliches endete.

Schumann machte mit seiner Frau noch verschiedene Kunstreisen, sein Ruf verbreitete sich in immer weitere Kreise, und im Jahre 1850 wurde er als städtischer Kapellmeister nach Düsseldorf berufen und trat sein Amt daselbst am 24. October an. Das war also dieselbe Stelle, welche einst für Felix Mendelssohn eigens geschaffen worden war. Anfangs fühlte er sich recht wohl in seinem neuen Wirkungskreise, doch schon im Sommer 1851 trat ein neuer Anfall seines Nervenleidens ein und hemmte ihn in all seinem Thun und Wollen. Anderen Theils sahen auch die Düsseldorfer ein, daß sie einen Fehlgriff gethan; sie hatten sich durch Schumann's außerordentliche Leistungen auf dem Gebiete der Composition verleiten lassen, ihn zum Kapellmeister zu machen, allein er war kein Dirigent, und das machte sich nun überall geltend. So wurde das gute Verhältniß beeinträchtigt, und als sich die Krankheitsanfälle wiederholten und er immer unfähiger wurde, sein Amt zu verwalten, sah man sich im Herbste 1853 genöthigt, ihn seiner Funktion zu entheben. Mit dieser Aenderung war er recht wohl zufrieden, denn er fühlte nur allzugut, daß das bisher von ihm bekleidete Amt nicht für ihn paßte; er blieb in Düsseldorf, gab sich wieder mit ganzer Seele seinen Compositionen hin und machte im November mit seiner Frau eine Kunstreise den Rhein hinunter und nach verschiedenen größeren Städten der Niederlande. Die Liebe, welche ihm allerwärts entgegenkam, die Ovationen, welche man ihm überall bereitete, waren

das letzte freudige Ereigniß seines Lebens, der letzte Sonnenstrahl, — darauf kam die Nacht.

Seine Gesundheit nahm in erschreckender Weise ab; seine Haltung wurde schlaff, sein Gang langsam, seine Sprache stockend; fortwährend hörte er einen Ton klingen, der sich manchmal zu Harmonien entfaltete, manchmal von Geisterstimmen unterbrochen wurde, die ihn zuweilen trösteten, zuweilen ängstigten. In hellen Stunden bat er einige Male, man möge ihn in eine Heilanstalt bringen, sonst werde er nicht genesen. Am Fastnachtsmontag, 27. Februar 1854, waren Freunde bei ihm; man saß im trauten Familienkreise, da stand der Patient plötzlich auf, lief hinaus, eilte in seinem Hauskleide nach der Rheinbrücke und stürzte sich in das Wasser. Schifferknechte zogen ihn heraus, das Leben wurde ihm gerettet, allein sein Geist war völlig umnachtet. Seine Frau, die ihn mit hingebendster, aufopferndster Liebe und Sorgfalt bisher gepflegt hatte, war dem, was jetzt in Aussicht stand, nicht mehr gewachsen; sie brachte ihn in die Privat-Irrenanstalt des Doctor Richarz in Endenich bei Bonn, und hier lebte er noch dritthalb Jahre. Am 29. Juli 1856 kam die Erlösung; er starb ruhig und still in den Armen seiner Clara, die dem Müden die Augen zudrückte. Am 31. bewegte sich ein langer Zug von Trauernden nach dem Friedhofe vor dem Sternenthore in Bonn; sie geleiteten Robert Schumann zur Ruhe. Fünf Platanen beschatten sein Grab.

Seine Wittwe, welche später den Titel „Kaiserlich österreichische Kammer-Virtuosin" erhielt, erwarb sich den Ruf, die erste Klavierspielerin unserer Zeit zu sein und

zwar nicht blos durch ihre technische Fertigkeit, sondern durch den Geist und das Gefühl ihres Vortrages. Seit October 1878 ist sie an Dr. Hoch's Conservatorium für Musik in Frankfurt am Main angestellt.



Schumann's Wirken als Schriftsteller, die Energie, mit welcher er Allem entgegentrat, was Halbheit, falsche Sentimentalität, trockner Gelehrtenkram oder leeres Virtuosenthum heißt, erregte allgemeines Aufsehen. Eine so kernhafte und zugleich von großer literarischer und sprachlicher Bildung zeugende Rede war man von einem Fachkünstler nicht gewöhnt. Gewiß hat die „Neue Zeitschrift für Musik" unter seiner Leitung trefflich gewirkt. Der Einfluß Schumann's würde aber doch nicht so durchgreifend geworden sein, hätte er nicht als Componist so Bedeutendes geleistet. Was er von dem echten Künstler verlangte, das konnte er vor Allem selbst. Er trat entschieden in die Fußtapfen Beethoven's, desjenigen Meisters, der für ihn so über menschliches Urtheil erhaben war, daß er ergrimmen konnte, wenn man jenen lobte. Außer Schubert's Sinfonie in C-Dur sind vielleicht Schumann's Sinfonien in B-Dur, C-Dur und D-Moll bis heute noch die einzigen, welche sich neben die Beethoven's stellen können. Wie erschütternd er werden kann, davon gibt die Manfred-Musik, manche Scene in der Faustcomposition, ja selbst der langsame Satz in dem Klavierquintette Zeugniß. Schumann hat, gleich seinem Vorbilde, nur eine Oper geschrieben, „Genoveva". Sie enthält eine Menge musikalischer Schön-

heiten; der Componist konnte aber, seiner Natur gemäß, nicht berücksichtigen, daß eine Oper nur dann durchdringen kann, wenn sie ein großes Publikum fesselt, und in „Genoveva“ herrscht das düstere Colorit zu ausschließlich; für den Genuß und das Verständniß der feinen Detailarbeit ist aber ein großes Auditorium nicht vorgebildet genug. So kommt es, daß die Oper sich nicht Bahn brechen konnte. Jenen Vorwurf einer allzugroßen Detailmalerei, die dem Hörer zumuthet, eine Menge interessanter Einzelheiten zugleich oder rasch hintereinander aufzufassen, könnte man vielleicht auch den halb dramatischen, sogenannten oratorischen Werken machen: „Das Paradies und die Peri“, „Der Rose Pilgerfahrt“ und „Scenen aus Faust“; da aber das Concertpublikum immerhin zum großen Theile ein anderes ist als das Theaterpublikum, so haben diese Werke sich doch ihren gebührenden Platz erobert.

Wie jeder Künstler ersten Ranges, war Schumann auf allen Gebieten seiner Kunst thätig. Neben den genannten großen Werken besitzen wir von ihm ein Quartett für Klavier mit Streich-Instrumenten, drei Streichquartette, drei Trios, mehrere Duos, noch zwei andere Sinfonien, einen reichen Schatz der herrlichsten Lieder, und endlich eine große Anzahl von Klavier-Solostücken nebst einem höchst bedeutenden Klavierconcerte. Seine Klavierwerke sind schwer; selbst die als „Jugendalbum“ und „Kinderstücke“ erschienenen erfordern eine spezielle Bekanntschaft mit Schumann's Geist und seiner Technik. Die weiten Griffe, der dadurch bedingte fast fortwährende Pedalgebrauch gehören dieser neuen, durch Chopin und Schumann

begründeten Schule an; es werden dadurch Effekte möglich, die man sich früher nicht träumen ließ. Jedem Freunde von Schumann's Klaviermusik wäre zu gönnen, daß er sie von der unvergleichlichen Clara vortragen hörte — einer Künstlerin, die in ihrer Kunst nicht altert. —

In allen bedeutenden Werken der Gegenwart ist Schumann's Einfluß fühlbar, am meisten und reinsten vielleicht in Johannes Brahms, auf den jener einst prophetisch hingewiesen; er hat in Schumann's Geiste gearbeitet und wahrhaft Eigenes hinzugethan, so daß Manche ihm sogar größere Originalität zusprechen wollen. Doch, greifen wir der Geschichte nicht vor. Kein wahrhaft großer Meister ist in dem Sinne neu, daß er das Bisherige umstürzte. Er tritt vielmehr das Erbe der Väter an und vermehrt es mit eigenem Schatze. Es kann sich sogar treffen, daß er hier und da hinter seine Zeit zurückgreift, indem er empfindet, seine Zeit sei hier aus den Grenzen des Künstlerischen herausgetreten. In solchem Rückschritte liegt in der That ein Fortschritt. Und immer sind es einzelne Helden, an deren Namen der Fortschritt sich knüpft. Welcher dieser Helden der Gegenwart am nächsten steht, an den wird man sich am leichtesten und liebsten erinnern; und so wird noch für manches Jahrzehnt kein Name neben dem des allgewaltigen Beethoven heller glänzen, als der Name Robert Schumann.



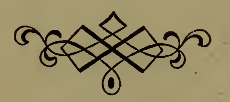
Inhaltsverzeichniß.

Die Helden des Contrapunktes.

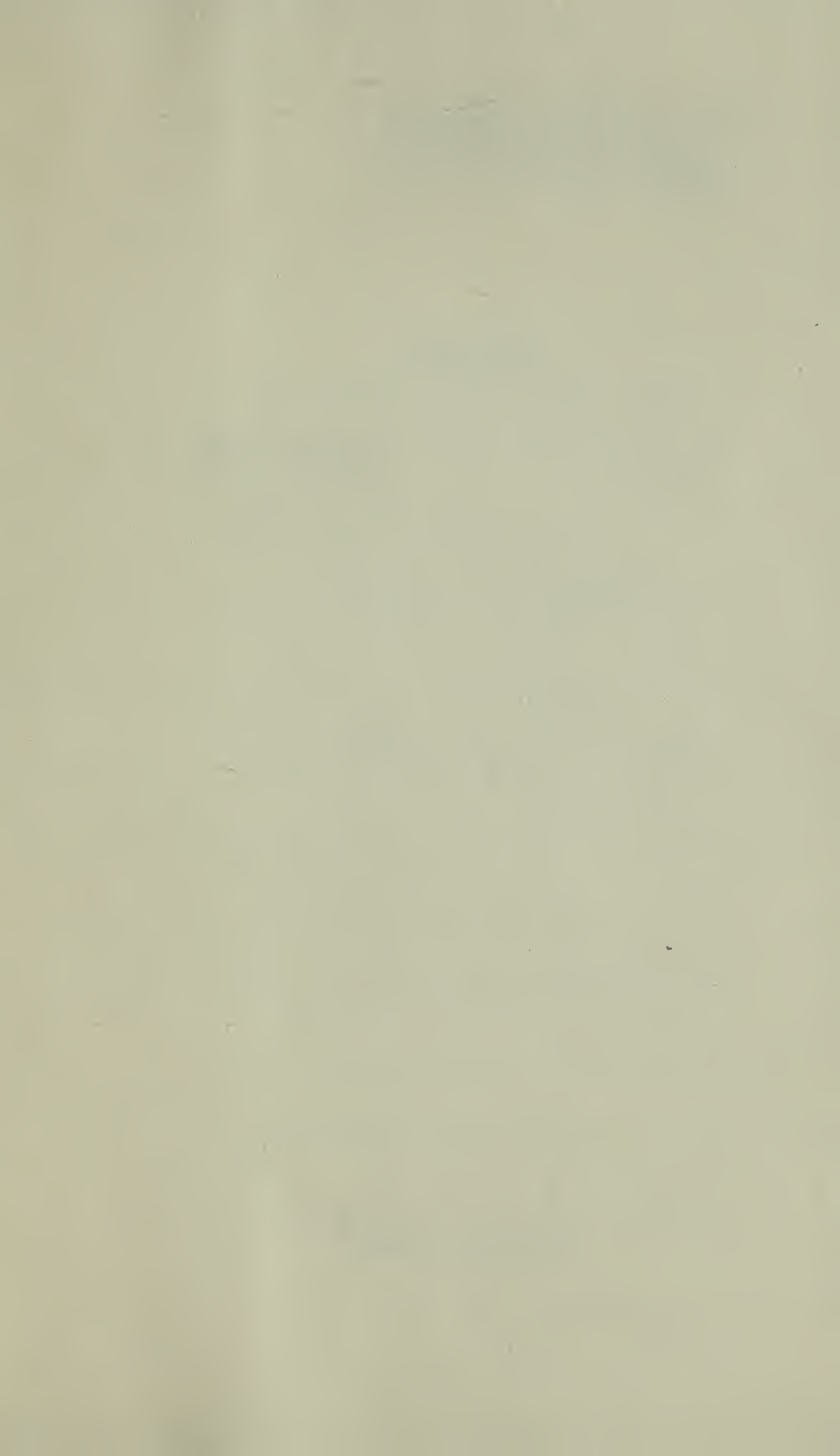
Die Dramatiker.

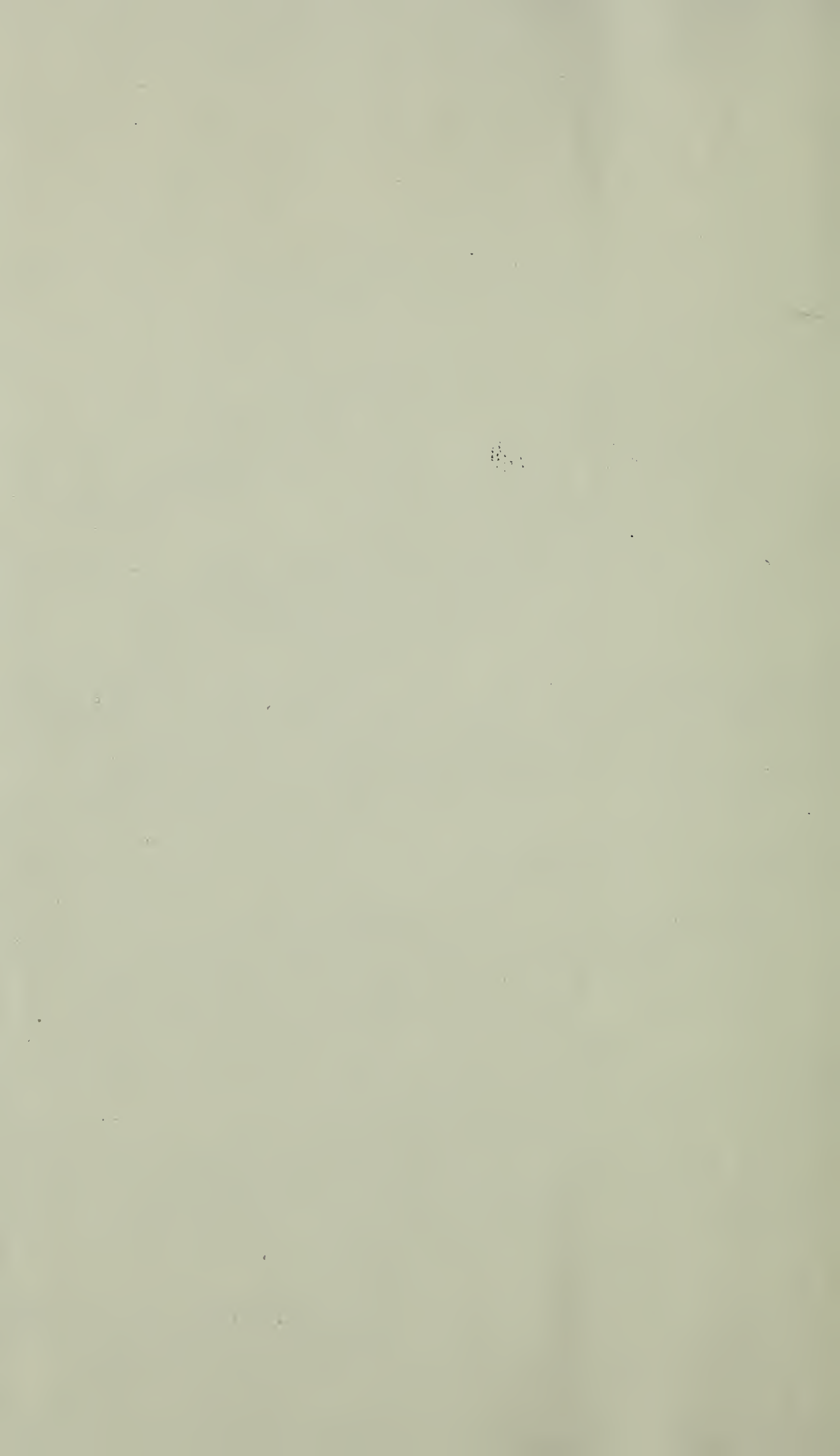
Der Begründer der neueren Liedercomposition.

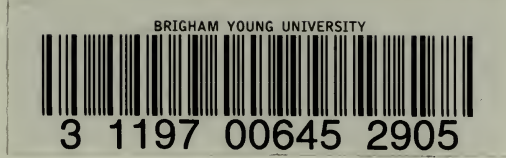
Die Instrumentalcomponisten.



Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.







Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JUL 5 2006		

Brigham Young University

